

جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

بنية الاستهلال في الشعر الأموي

إعداد الطالبة

شذى عبدالحكيم الرواشدة

إشراف

الأستاذ الدكتور علي المحاسنة

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالاً

لمتطلبات الحصــول على درجــة الماجستيــــر

في الأدب قســـم اللغة العربيـــــة وآدابهـــا

جامعة مؤتة، ٢٠٠٦

بسم الله الرحمن الرحيم



MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالبة شذى عبد الحكيم الرواشده الموسومة بـ:

بنية الإستهلال في الشعر الأموي

استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية.

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. علي إرشيد المحاسنه		2006/5/8	مشرفاً ورئيسا
أ.د. رشدي علي الحسن		2006/5/8	عضواً
أ.د. أنور عليان أبو سويلم		2006/5/8	عضواً
د. ماهر أحمد المبيضين		2006/5/8	عضواً

عميد الدراسات العليا

أ.د. أحمد القطامين



MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي: 61710
تلفون: 03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني

الإهداء

إهدي هذا الجهد المتواضع إلى كل من لمس حياتي بلمسة حب وحنان، وإلى كل من علمني حرفاً، وإلى من لهم علي فضل الدنيا بما فيها. إلى والدي ووالـــدتي وأشقائي وشقيقاتي. مع خالص حبي واحترامي واعترافي بالفضل والعرفان.

شذى عبدالحكيم الرواشدة

الشكر والتقدير

أتوجه بجزيل الشكر، وخالص الامتنان إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور علي المحاسنة، لتوجيهه البناء، وعنايته المستمرة بالبحث وإبدائه النصح والمشورة، مما كان له أطيب الأثر في نفسي، ودفعني إلى مزيد من البذل والعطاء، لإخراج هذا البحث بصورة تعكس مظاهر الخصب الفكري والفني الذي وصل إليه الشعر في العصر الأموي.

والشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور رشدي علي حسن، والأستاذ الدكتور أنور أبو سويلم، والدكتور ماهر المبيضين، لتفضلهم بقبول مناقشة هذا البحث، وإبداء ملاحظاتهم القيمة والتي ستكون محط اهتمام ورعاية مني إن شاء الله، لإخراج هذا البحث بالصورة الطيبة المرضية.

شذى عبدالحكيم الرواشدة

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

ملخص

بنية الاستهلال في الشعر الأموي

شذى عبدالحكيم الرواشدة

جامعة مؤتة، ٢٠٠٦م

يعني هذا البحث بدراسة بنية الاستهلال في الشعر الأموي، لما له من أهمية كبيرة لدى النقاد والباحثين، ولهذا نجد أن مطلع القصيدة نال اهتماماً واضحاً من علماء الأدب وناقديه، سواء في العصر القديم أم في العصر الحديث.

وقد تناول هذا البحث مفهوم الاستهلال لغةً واصطلاحاً، والفرق بين مطلع القصيدة العربية، ومقطع القصيدة، ثم تناول آراء النقاد والباحثين في مطلع القصيدة والمقدمة والوحدة في القصيدة العربية. ثم تناول هذا البحث البنى التقليدية للاستهلال وهي: الاستفهام والأمر والتمني والنداء

وقد حاول البحث الوقوف عند فهم نفسية الشاعر، من خلال مطلع القصيدة، حيث ونلاحظ أن الشاعر عادة يخص نفسه بمطلع القصيدة بطريقة غير مباشرة، ليبرر من خلاله ما يدور في نفسه من مشاعر وانفعالات، وليس له أسلوب معين يصوغ فيها المطلع يبرر نفسيته، فقد يكون غزلاً، وقد يكون مدحاً، أو ذماً، وتنحصر الفكرة في محاولة فهم نفسية الشاعر لذاته، اتجاه موضوع القصيدة إذا كان بصدد مطلع معين أو اتجاه حياته وما فيها من أحداث تخصه أو تعنيه.

Abstract

The Construction of AL- Istihlal in the Umayyad Poetry

Shatha AbdElhakeem AL- Rawashdeh

Mu'tah university, ٢٠٠٦

This research takes car of Studding the construction of what is called Istihlal in the Umayyad Poetry for it has a great importance for both critics and researchers, Therefore, we find out that the beginning of the poem gained an obvious cocem from literature scientists and critics, either in old and modern poetry.

This research also studies the concept of AL- Istihlal linguistically and idiomatically, also the difference between the beginning of the Arabic poem and its exposition, on the other side, the research discusses the crtitics and researchers' views regading the beginning, introduction and unity of the Arabic poem.

This research tries to understand the poet's self through out the beginning of the poem. We see that the poet usually expresses himself at the very beginning of the poem indirectly to justify and express his internal feelings, perceptions and reactions, he still doesn't have a certain style to versify the very start of the poem for self- justification, It might be elegy or something alike. The thought attempts to uprise understanding the poets, either the attidude concerning the topic of the poem or the one regarding the events of his personal life.

الفصل الأول
الاستهلال لغة واصطلاحاً

١. ١ المقدمة

يعنى هذا البحث الذي وسم بـ "**بنية الاستهلال في الشعر الأموي**" بدراسة بنية الاستهلال في الشعر الأموي، لما له من أهمية كبيرة لدى النقاد والباحثين، وقد نال مطلع القصيدة اهتماماً واضحاً من علماء الأدب وناقديه سواء أكان في القديم أم في الحديث.

فموضوع الشعر من الموضوعات المتعددة الجوانب وأهم هذه الجوانب الذي يشرح لنا طبيعة العمل الشعري ذاته، أي مكوناته وعناصر التأثير فيه، ومن أجل ذلك جعلت دراستي تنصب على الشعر نفسه والاهتمام بالجانب النفسي لدى الشعراء على وجه الخصوص.

فلقد احتل موضوع الاستهلال مساحة واسعة من مؤلفات نقادنا حيث تناولوا هذا الموضوع بالعرض والتحليل فأناروا غوامضه بشيءٍ من التفصيل وما يهمني في هذه الدراسة هو أن أبين براعة الاستهلال في مطالع القصائد.

وتناول هذا البحث مفهوم الاستهلال وهو أول كلام مبني على كلام سابق ومرتبط به، وأول ما يقع في السمع من القصيدة والدال على ما بعده، المنزل من القصيدة منزلة الوجه والعزة، فقد غلب استعمال المطلع على البيت الأول ليس في العادة إلا جزءاً من عنصر والحكم على أي جزء دون مراعاة الكل المكمل له حكم مبتور ناقص.

واهتم النقاد والدارسون بمقطع القصيدة وبحثوا بها من الزاوية نفسها التي تعرضوا من خلالها للمطلع، وتوصلوا أنه يجب أن يتناسب الاختتام مع غرض القصيدة.

ثم تناول البحث مقدمة القصيدة، حيث ظهرت المقدمة الطللية والمقدمة الغزلية، ومقدمات أخرى في النسيب والطيف، وتحدث النقاد عن الوحدة في القصيدة العربية، حيث يرى النقاد أنه قد تتحقق في القصيدة العربية لكي لا يكون هذا شرطاً

لكي يتخذونها مقياساً على الشعر وذلك لأن الوحدة لا توجد في الشعر وحده، ويجب أن يراعى الترابط والتلاؤم بين عناصر القصيدة حتى لا يشعر القارئ بالبعد بين الفكرة والفكرة والصورة والصورة، وأن يكون التجانس في وحدة الروح والمشاعر موجوداً في القصيدة، وتحدث كل من الجاحظ وابن قتيبة والجرجاني والحاتمي وابن طباطبا وطه حسين عن الوحدة في القصيدة العربية.

وتناول الفصل الثاني البنى التقليدية للاستهلال وهي: الاستفهام، الأمر، التمني، النداء، وقد تم عرض أمثلة على ذلك من الشعر العربي.

أما الفصل الثالث فقد تحدثت فيه عن المطلع ودلالته النفسية، وعن الاتجاه النفسي في نقد الشعر، وهو اتجاه يعتمد على نتائج الدراسات والأبحاث النفسية التي تنسب إلى علم النفس أو التحليل النفسي، للكشف عن جوانب الشعر بعده عملاً فنياً.

١. ٢ الاستهلال لغة واصطلاحاً

الاستهلال:

لغة: من الفعل (هلّ) و (هل) تعني من بين ما تعنيه البداية والابتداء[١].

اصطلاحاً: أول كلام مبني على كلام سابق ومرتبط به[٢]، وهو أول ما يقع في السمع من القصيدة والدالُّ على ما بعده، المنزل من القصيدة منزل الوجه والغُـرَّة، فإذا كان المطلع حسناً وبديعاً ومليحاً وشيقاً، وصدر بما يكون فيه تنبيه وأيقاظ لنفس السامع أو تشويق، كان داعياً إلى الاستماع والإصغاء إلى ما بعده[٣].

١. ٣ وظيفة الاستهلال وأهميته:

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، دار الفكر، دار صادر، بيروت - لبنان، (هلل).

(٢) عبدالحليم حفني، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ١١، ص١٢.

(٣) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ص٢٠٤.

أشار النقاد إلى أهمية الاستهلال ووظيفته، فهو بدء الكلام وبـــدء التأســـيس، والاهتمام بمطلع أي عمل أدبي من الأمور التي حظيت بعناية القدماء، فقـــد كـــانوا يقولون "احسنوا معاشر الكتّاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان"[٤]، وقد اعتنى النقـــاد بمطالع القصائد عناية كبيرة لأنهم كانوا يرون أن للشعر قفلاً "أوله مفتاحه"[٥].

والمطلع غلب استعماله في القديم والحديث على البيت الأول من القصيدة، ثم توسع النقاد في دلالته، ولا بد من سبب لذلك وهو أن "البيت الأول ليس في العادة إلا جزءاً من عنصر، والحكم على أي جزء دون مراعاة الكل المكمل له حكم مبتـــور ناقص فإذا كان بدء القصيدة غزلاً، فإن البيت الأول ليس إلا جزءاً من هذا الغـــزل، ولا يمكن أن نفهم موقف الشاعر ولا مشاعره من هذا الغزل مكتملاً إلا إذا راعينـــا بقية حديثة في الغزل، وأن التركيز على البيت الأول وإغفال النظر إلى ما يليه قـــد يفسد المعنى أو يعكسه[٦]، وإذا كان الموضوع مدحاً يكون هدف الشاعر كسب رضا الممدوح وما يترتب على هذا الرضا بمعنى أن الشاعر يهـــدف إلـــى فـــتح شـــهية الممدوح لسماع القصيدة والانفعال بها، وكذلك إذا كان الموضوع فخراً[٧]. وقد حدد الباحثون وظيفة الاستهلال في وظيفتين هما:

أولاً: جلب انتباه السامع واهتمامه إلى موضوع القصيدة، فبضياع انتباهـــه تضـــيع الغاية ويتم الانتباه إلى الأدوات الكلامية الحسنة، والأسلوب الشائق المثير[٨].

ثانياً: التلميح بأيسر القول عما يحتويه النص، وهذه الوظيفة ذات فروع متعددة، منها الاستهلال وله موقع يرتبط به بقية عناصر النص برابط عضوي[٩].

---

(٤) أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ص٤٨٩.

(٥) يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص ٢٠٣.

(٦) عبدالحليم حفني، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص١٥.

(٧) نفسه، ص٥١.

(٨) انظر: ياسين النصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ص٢٣.

(٩) المصدر نفسه، ص ٢٣.

وللاستهلال بنية فنية وأسلوبية تجعله متميزاً عن بقية عناصر النص وهذه البينة آتية من: "أن محتوى النص هما اللذان ولّدا مفردات الاستهلال، فالاستهلال نتاج النص والمفردات تمتد داخل النص لتولد صوراً أو مفردات جديدة منبعثة منها، وللاستهلال بنية خاصة تتناسب وموقعه في أول الكلام وموقعه باعتباره حاملاً لنوى النص كلها"[١٠].

الموقع الأول هو ابتداء الكلام، والموقع الثاني هو الموقع والمضمون، وأهمية الموقع وخصوصيته تأتي من أن نتيجة الاستهلال الأسلوبية تتردد داخل النص إلى شكل جملة متشابهة لها ذبذبات أسلوبية فينتج عنها بعض المفردات[١١].

وإذا كان الكاتب يعتمد السخرية فَعَلَيْهِ أن يؤكد السخرية داخل النص بما يشبه الذبذبة المترددة، وإذا كان الاستهلال يعتمد بنية بلاغية معينة على النص أن يحتمل البنية ذاتها في داخلها"[١٢].

١. ٤ حجم الاستهلال:

يعد ارسطو أول من تنبه إلى قضية حجم الاستهلال بقوله: أن حجم الجملة الاستهلالية تكون بجملة أو جملتين، وفي الأغلب تكون من جملة واحدة وفي الرواية تكون فقرة أو فقرتين، فحجم الاستهلال في القصيدة الغنائية تكون كلمة واحدة أو البيت الأول، وفي القصيدة الحديثة تكون البيت الأول أو البيتان على أن يسبق كل مقطع من مقاطعها استهلال صغير يستمد المادة الأساسية من الاستهلال الأساس وكذلك الحال بالنسبة للشعر الجاهلي[١٣].

---

(١٠) انظر: ياسين النصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ص ٢٥ - ٢٦.

(١١) المصدر نفسه، ص ٢٦ -٢٧.

(١٢) المصدر نفسه، ص٢٧.

(١٣) المصدر نفسه، ص٣٣.

وبهذا يكون الاستهلال العنصر الأهم في بناء أي عمل أدبي، سواء أكانت خطبة أم قصيدة، ولكن على الشاعر أن يختار سهولة اللفظ والمعنى والواضح وصحة السبك[١٤].

والاستهلال لا يعبر عن معناه دون التخلص، وهذه القضية التي أشار إليها عبدالقادر الجرجاني عندما ربط بين الاستهلال - التخلص - الانتهاء، وهما لا يكتملان من دون استهلال جيد، وبذلك يكون همه أن تكون الصياغة متماسكة والمعنى واضحاً[١٥].

أما بالنسبة إلى وجود الاستهلال في النثر والشعر، فإنها آتية من فعل الإلقاء، لأن الطريقة التي كانت متبعة في الأسواق هي طريقة المخاطبة المباشرة، والشاعر ليس إلا مبلغ رسالة قومه للآخرين، وليس على الشاعر إلا تضمين شعره فنون الخطابة لأن الاستهلال هو المفتتح الذي يشد السامع إليه[١٦].

وقد جرى تغيير فيما يخص عنصر الاستهلال، حيث خضع إلى تغييرات في البنية الداخلية، نتيجة للضغوط الاجتماعية والفكرية والسياسية والدينية، وتحولت استهلالات القصيدة القصيرة إلى كلمة واحدة، وهذا يؤدي إلى تشتت أفكار القارئ، ولكن بالرغم من ذلك ما زال الاستهلال في النثر يمتلك خصائص الشعر[١٧].

أما موضوعات الشعر من غزل ومدح فكان الشاعر يرمز من خلالها إلى حالته النفسية وما تستدعيه تلك الحالة من عون، أما الشعر الاجتماعي كشعر الفخر بالقبيلة والهجاء ووصف الرحلة فيغلب عليه عدم تعدد العناصر مثل شعر المدح، وإنما يسبق الموضوعَ عنصرٌ واحدٌ، وهو المطلع، فإذا كانت البداية غزلاً دخل في الموضوع مباشرة، والعنصر الذي يفتتح به الشاعر قصيدته، هو ما يسمى المطلع.

---

(١٤) المصدر نفسه، ص ٦٦.

(١٥) انظر: ياسين النصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ص٦٧.
التخلص: الخروج والانتقال مما ابتدئ به الكلام إلى الغرض المقصود برابطة تجعل المعاني آخذاً بعضها برقاب بعض، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من نسيب إلى مدح.

(١٦) انظر: ياسين النصير، الاستهلال من البدايات في النص الأدبي، ص ٦٨.

(١٧) المصدر نفسه، ص٧٢.

أما العناصر المتعددة في قصيدة المدح التي تسبق الموضوع، فيطلق عليه المقدمة[١٨].

ولاهتمام الدارسين بالمطلع، وإدراكهم لأهميته، لم يمنعهم من الاهتمام بالخاتمة بل إن اهتمامهم بالمطلع، جعلهم يهتمون بخاتمة القصيدة لكن اهتمامهم بخاتمة القصيدة أقل من مطلعها، بالرغم من أن الذين تعرضوا لها لا يقل اهتمامهم بها عن المطلع، وأطلقوا على الخاتمة اصطلاح (المقطع) وبحثوا بها من الزاوية نفسها التي تعرضوا من خلالها للمطلع، من حيث الاهتمام بالسامع والمخاطب، وذلك لأن الخاتمة هي قاعدة القصيدة، ولذلك يجب أن تكون محكمة[١٩].

وقد اشترط النقاد أن تكون الخاتمة على أحد الأوجه التالية:

أولاً: أن يتناسب الاختتام مع غرض القصيدة، وذلك أن يكون سارّاً في المديح وحزيناً في الرثاء.

ثانياً: أن يكون اللفظ مستعذباً، والتأليف مناسباً، وأن يكون منتظماً حكماً ومثلاً، وأن يكون التشبيه حسناً[٢٠].

وكان النقاد يكرهون أن تختتم القصيدة بالدعاء، إلا إذا كان للملوك المقربين لهم؛ وذلك لأن الدعاء عمل أهل الضعف[٢١]، أما استثناء الملوك (ذلك لأن قاعدة مطابقة الكلام لمقتضى الحال تدخل في الخاتمة مثلما تدخل في المطلع)[٢٢].

ولم يكن اهتمام المتقدمين من الشعراء بالخاتمة، مثل اهتمام المحدثين من أمثال أبي نواس والمتنبي، فابن رشيق يقول: "من العرب من يختم القصيدة فيقطعها

---

(١٨) انظر: يوسف بكار، السابق، ص٢٨.

(١٩) انظر: يوسف بكار، السابق، ص٢٢٩.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٢٣٠.

(٢١) المصدر نفسه، ٢٣١.

(٢٢) المصدر نفسه، ٢٣١.

والنفس بها متصلة، وراغبة مشتهية، ويسمى الكلام مبتوراً كأنه لم يتعمد جعل خاتمة"[٢٣].

وقد عبر القاضي الجرجاني عن رأيه في المقطع، بقوله! " الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف السماع والحضور وتستميلهم إلى الإصغاء"[٢٤].

أما حازم القِرطَاجَنّي فيقول: (فأما ما يجب في المقاطع، أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة، وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنّفس عمّا قصدت إمالتها إليه)[٢٥].

ومن خلال ما طرحناه يتضح لنا أن المقطع، هو آخر بيت في القصيدة، وآخر الكلام وآخر ما يبقي في الأسماع، وبذلك نلحظ الفرق بينه وبين مطلع القصيدة العربية، وهو أن المطلع كما ذكره النقاد يراد به أول الكلام، وأول بيت في القصيدة، أي أنه مفتتح القصيدة وأول ما يقرع أذن السامع على عكس المقطع.

١. ٥ آراء النقاد القدامى والمحدثين في المطلع:

اختلف النقاد القدامى على تسمية محددة للبدء الذي تبتدئ به القصيدة، ويرى ابن رشيق أنّ أهل العلم والمعرفة بالشعر ونقده لديهم اختلاف حول المطلع؛ فالبعض يرى أنه ليس البيت الأول، ولا البيت الكامل، وإنما يراد به أول البيت فقط، بالرغم من أن النقاد القدامى والمحدثين توقفوا كثيراً عند هذه المسألة، إلا إنهم لم يتفقوا على تسمية محددة له، فمنهم من قال: إنها الوصول والفصول، فالمقاطع أواخر الفصول، والمطالع أوائل الوصول،ولكنهم لم يتفقوا على لفظ آخر سواه، لكن هناك العديد من

---

(٢٣) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ج١، ص٢٤٠.

(٢٤) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، علي البجاوي، دار العلم، بيروت - لبنان، ص ٤٨.

(٢٥) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق، محمد ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨١، ص٢٨٥.

العلماء أمثال الجاحظ والجرجاني وابن قتيبة والآمدي وابن رشيق، يتداولون أسماء منها الابتداء، والافتتاح، والاستهلال، والمطلع[٢٦].

وهناك اتفاق على أن المطلع أهم أجزاء القصيدة، ولكن الاختلاف عن سبب هذه الأهمية، فالنقاد القدامى والمحدثون، رأوا أن أهمية المطلع تكون في أنه بمقدار جودة المطلع يكون تأثير القصيدة في النفوس، ويكون الغرض إبراز موقف الشاعر، وإنما الإشارة إلى نفسية الشاعر إزاء موضوع القصيدة ومناسبتها[٢٧].

---

(٢٦) عبدالحليم حفني، المطلع ودلالته النفسية، ص ١١ -١٣.

(٢٧) المصدر نفسه، ص٤٩.

النقاد القدامى:

تحدث ابن رشيق عن أهمية المطلع من خلال قوله: "الشعر قفل أوله مفتاحه، ينبغي للشاعر أن يجُوِّدَ ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة"[٢٨].

فالابتداء عنده يشبه القفل الذي يستحكم مدخل المكان، فالمطلع الجيد يجذب انتباه السامعين لديه، أما المطلع الرديء فيصرف الأنظار والأسماع عن الانفعال بالقصيدة فأهل البادية يختلفون عن أهل الحاضرة في بدء القصائد، فلكل طريقته في افتتاح القصائد، لأن لغة أهل البادية، تختلف عن الحضر إذ يغلب على أشعارهم الرحيل، والحديث عن الفراق ووصف الأطلال، أما أهل الحاضرة فإن قصائد الغزل عندهم تبدأ بالحديث عن الصدود والهجر والوشاية، لكن الذي يعنينا هنا، إنه مهما اختلفت أساليبهم، فإن الهدف واحد هو التأثير في نفسية السامع[٢٩].

ولذلك يقول ابن رشيق: "للشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب، لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حسب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء"[٣٠].

وقد عبر الجرجاني عن رأيه في المطلع بقوله: "الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص، وإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء، ولم تكن الأوائل تخصَّها بفضل مراعاة، وتحسين الاستهلالات هي الطليعة الدالة على ما بعدها المنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغُرّة"[٣١].

---

(٢٨) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق، محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ص ٣٨٩.

(٢٩) عبدالحليم حفني، السابق، ص ٥٠ - ٨١.

(٣٠) ابن رشيق القيرواني، السابق، ص٣٩٧.

(٣١) علي عبدالعزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت - لبنان، ص٤٨.

ولا يقف الآمدي عند البيت المفرد، إلا إذا كان له وضع خاص في القصيدة، كالمطلع فإنه بمثابة العنوان للقصيدة،وكالبيت الذي ينتقل الشاعر به من عنصر إلى عنصر داخل أبيات القصيدة، والانتقال لا يحتاج إلى مهارة حتى لا يَحْدُث خلل بين عناصر القصيدة[٣٢].

أما ابن الأثير فقد تطرق (للمطالع) في كتابه المثل السائر في أدب الكاتب، حيث أفرد له فصلاً عن المبادئ والافتتاحات بقول: "على الشاعر أن يناسب مطلع الكلام من الشعر، مع الغرض المقصود من القصيدة فإذا كان فتحاً ففتحاً، وإذا كان هناءً فهناءً" [٣٣].

والفائدة من هذا أن نعرف المراد من مبتدأ الكلام، أي إذا نظم الشاعر قصيدة مدح عليه أن يناسب بداية الكلام مع الغرض من القصيدة، فعليه أن لا يفتتحها بغزل أو فخر، ولا يذكر "في افتتاح قصيدة المدح ما يتطير منه، فينبغي أن يحترز منه في مواضعه، كوصف الديار والمنازل"[٣٤].

وذكر ابن الأثير القبيح من الابتداءات ومنها قول ذي الرمة:

ما بال عينك منها الماء ينسكب   كأنّها من كلى مَفْرِيةٍ سربُ؟[٣٥]

وذلك لأن "مقابلة الممدوح بهذا الخطاب لإخفاء قبحه وكراهته"[٣٦].

ويرى ابن طباطبا أن: "على الشاعر أن يختار في أشعاره، ومفتتح كلامه ما يستجفى من الكلام والمخاطبات، كذلك البكاء ووصف اقفار الديار، وتشتيت الألاف ونعي الشباب، وذم الزمان"[٣٧].

---

(٣٢) انظر: عبدالحليم حفني، السابق، ص ٢٣ -٢٤.

(٣٣) انظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، وزارة الثقافة، ص٢٣٩.

(٣٤) ابن الأثير، السابق، ص٢٤١.

(٣٥) ديوان ذي الرمة، المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، ١٩٦٤، ص١.

(٣٦) ابن الأثير، السابق، ص ٢٤٢.

(٣٧) محمد أحمد طباطبا، عيار الشعر، تحقيق، عباس عبدالستار، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ص٢٦.

ويشترط حازم القرطاجي شروطاً معينةً لتكتمل جودة المطلع فيها: "أن تكون العبارة حسنة متماسكة، وأن يكون المعنى واضحاً شريفاً تاماً، والألفاظ مقبولة غير مستكرهة لأن النفس تكون متطلعةً إلى مفتتح الكلام[٣٨].

١. ٦ مقدمة القصيدة العربية:

ظاهرة كبيرة في الشعر العربي، ولم تكن واحدة حتى في العصر الجاهلي، حيث ظهرت المقدمات الغزلية والطللية، وهناك مقدمات أخرى في النسيب والطيف.

لذلك حين تناول النقاد مقدمة القصيدة، نظروا إليها من خلال القصيدة الجاهلية التي استمدوا منها القواعد والأصول لمقدماتهم وبنوا الأصول عليها، حتى إنهم لم يتجاوزوا في تفسيراتهم إطار القصيدة القديمة وحدودها[٣٩].

وأفضل نص حول هذا قول ابن قتيبة: "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار، فبكا وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس،لائط بالقلوب، وكما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، والف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً به بسبب وضارباً به بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر، وسرى الليل، وحد الهجير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل، وقرر وقدر ما ناله من المكارة من المسير بدأ في (المديح)[٤٠].

---

(٣٨) انظر: أبو الحسن حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق، محمد بن الخوجة، دار العرب الإسلامي، ط٢،بيروت - لبنان، ١٩٨١، الطبعة الثانية، ص٢٨٢.

(٣٩) انظر: عبدالحليم حفني، السابق، ص٢١٢.

(٤٠) ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تحقيق، أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢، ص١/ ٧٤ -٧٥.

وقد ظهر عدد من الدراسات التي اهتمت بمقدمة القصيدة منها دراسات الدكتور حسين عطوان[٤١]، ودراسات الدكتور يوسف بكار التي تهتم بدراسة القصيدة.

وقد اختلفت حياة العرب في العصر الأموي عنها في العصر الجاهلي، إذا استقر الناس في الحواضر وظهرت في حياتهم ألوان من النعمة من حيث المشرب، والملبس، والمسكن، وهذه أتاحت النمو لفن الغناء داخل مكة وغيرها، وأصبح الشعراء يفتحون قصائدهم بالمقدمة الطللية أو مقدمة وصف الظعن، أو وصف الطيف، ولكنهم أكثروا من المقدمات الطللية، بالإضافة إلى ذلك استطاع الشعراء الغزليون والعذريون النهوض بفن الغزل محققين الاستقلال عن الأغراض التقليدية التي كان الشعراء الجاهليون يقدمون بها، وشاعت تلك المقدمات الطللية عند الشعراء الفحول جرير، والفرزدق الأخطل وغيرهم من الشعراء[٤٢].

ويتميز الشعراء الأمويون بعضهم عن بعض، فبعضهم أوجز مقدماته مثل الفرزدق، وبعضهم أطال فيها مثل جرير ونابغة بني شيبان، ومنهم من تأنى في صنعها مثل الأخطل، ومنهم من وجهها توجيهاً سياسياً مثل عبيدالله بن قيس الرقيات[٤٣].

وبهذا تكون مقدماتهم مختلفة عن المقدمات الجاهلية من حيث ترتيباتها وتقسيماتها، فشعراء العصر الأموي خففوا من مقدمة وصف الظعن، سوى نابغة بني شيبان، وبهذا تتحول المقدمة عندهم من اتجاه أساسي إلى اتجاه فرعي[٤٤].

نظرة القدماء والمحدثين إلى مقدمة القصيدة:

هناك العديد من مقالات الباحثين حول مقدمة القصيدة القديمة وهذه المقالات تتمثل في اتجاهين[٤٥].

---

(٤١) انظر: حسين عطوان، مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي، مقدمة القصيدة في صدر الإسلام، مقدمة القصيدة في العصر الأموي.

(٤٢) انظر: حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، ص١١ -١٢.

(٤٣) المصدر نفسه، ص١٢.

(٤٤) المصدر نفسه، ص١٢ - ١٣.

الاتجاه الأول:

يرى أن مقدمات القصائد سواء كانت غزلاً أم بكاءً أم شكوى تمثـل نفسـية الشاعر من الناحية الروحية أو الفكرية الدينية[٤٦].

الاتجاه الثاني:

يمثله الدكتور يوسف خليف، الذي قام بتفسير مقدمات القصائد بأنها تدور في فلكين، فلك يتعلق بالشاعر، أي يعبر من خلال المقدمة عن حياته، والفلك الثاني من المقدمات هو الشعر نفسه[٤٧].

وتنحصر آراء القدماء والمحدثين حول المقدمة في ثلاثة اتجاهات:

الاتجاه الأول:

يرى أصحاب هذا الاتجاه أن المقدمة عبارة عن خطاب موجه من الشـاعر إلى المخاطب بغض النظر إن كانت تعبر عن ذات الشاعر أم لا[٤٨].

الاتجاه الثاني:

يرى أن المقدمة في حقيقتها تعبر عن ذات الشاعر مـن الناحيـة الفكريـة العامة[٤٩].

الاتجاه الثالث:

يرى أصحابه أن المقدمة تعبر عن ذات الشاعر، لكن لـيس مـن الناحيـة الفكرية، بل من الناحية الواقعية، لأن الشاعر يعبر في مقدمته عـن الواقـع الـذي يعيشه[٥٠].

فالرأي الأول يرى أن المقدمة موجهةٌ إلى المخاطب بغض النظر عـن ذات الشاعر، وبهذا المعنى فأصحاب هذا الاتجاه لا يلقون بـالاً للشـاعر، ويتجـاهلون

---

(٤٥) عبدالحليم حفني، السابق، ص٦٠.

(٤٦) عبدالحليم حفني، السابق، ص٦٠.

(٤٧) المصدر نفسه، ص ٦٠.

(٤٨) المصدر نفسه، ص ٦٣.

(٤٩) المصدر نفسه، ص ٦٣.

(٥٠) المصدر نفسه، ص٦٣.

شخصيته، لأن الكثير من المقدمات يقصد بها الشاعر التعبير عن حال لا يستقيم مع حاله(٥١).

أما الرأي الثاني فيرى أن المقدمة تعبر عن ذات الشاعر، من الناحية الفكرية التالية وهذا الرأي يُرد عليه بأن هذا التقليد استمر في الإسلام والمفروض أن الشاعر يعتنق ديناً تطمئن إليه نفسه، فقد تكون القصيدة تعبر عن قلق أو فكر مخالف لما يعتقده، وبذلك تفقد المقدمة دلالتها(٥٢).

والرأي الثالث: يرى أن الشاعر يعبر في مقدمته عن الواقع العام الذي يعيشه، وهذا التفسير قد لا يكون مطابقاً لواقع القصيدة ومقدمتها، لأن المفروض أن كل قصيدة مرتبطة بنفسية معينة وأن تكون ذات علاقة ولو نفسية بموضوع القصيدة ومناسبتها، وهم لا ينكرون هذا ولكنهم يرون أن الواقع لا يعبر في كل الأحيان عن موضوع القصيدة(٥٣).

ونخلص من هذا إلى أن الدارسين المحدثين والقدماء لم يصرحوا بالفرق بين المطلع والمقدمة ولكن نفهم من كلامهم، أن المطلع يقصد به الدلالة على البيت الأول من القصيدة، وأن المقدمة يقصد بها الدلالة على العناصر والمعاني السابقة للموضوع.

١. ٧ المطلع والوحدة الأدبية:

ذكرنا فيما سبق عناية النقاد بالمطلع وأهميته في الشعر العربي، والجهود التي بذلوها في دراستهم للمطلع، ومقدمة القصيدة والآراء التي دارت حول المطلع والمقدمة.

والآن سوف نتحدث عن الوحدة في القصيدة العربية، وعناية النقاد القدامى والمحدثين بها، أي دراسة العلاقة بين المطلع أو المقدمة وبين أجزاء القصيدة الأخرى، وهل هناك علاقة ما بين المطلع وبين محتوى القصيدة؟! وهل العناصر

---

(٥١) عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة العربية ص ٦٦.

(٥٢) المصدر نفسه، ص ٦٧.

(٥٣) المصدر نفسه، ص ٦٧.

التي تسبق موضوع القصيدة تعد رموزاً مفككة للشاعر يمنحها رؤاه المختلفة التي يضمنها قصائده؟!

يرى النقاد أن الوحدة قد تتحقق في القصيدة العربية، لكن لا يكون هذا شرطاً لكنهم لا يتخذونها معياراً أو مقياساً للحكم على الشعر وتحديد أهميته، وذلك لأن الوحدة لا توجد في الشعر وحده، وإنما يفترض وجودها في كل غرض منطقي سليم، فالمعنى المنطقي للقصيدة جزء من معناها كلها، والوحدة المنطقية جزء من الوحدة المطلوبة في القصيدة فالشاعر يضطر أحياناً إلى أن يضحي بالوحدة المنطقية حتى يعيش تجربة لا يستطيع أن يبلغها المنطق[٥٤].

ويقصد النقاد القدامى والمحدثين بالوحدة العضوية للقصيدة أن تكون بنية حية تامة الخلق، فالقصيدة ليست ضرباً من المهارة في صياغة الشعر، وإنما هي بناء متكامل ينقسم إلى وحدات تسمى أبياتاً، وكل بيت يعتمد على البيت الذي قبله، وهذه البنية نابضة بالحياة تتجمع فيها احساسات الشاعر وذكرياته لتكون مزيجاً من الفكر والشعور فالقصيدة مجموعة من عناصر مترابطة متداخلة، يصوغها الشاعر ليصور خبرته ومعرفته إزاء حدث نفسي أو كوني أو يومي[٥٥].

وبذلك تصبح القصيدة عملاً شعرياً تاماً، وليست مجرد أفكار تُجمع، وإنما هي ميزة تامة للشاعر من الأفكار والمشاعر والأحاسيس، وبهذا تكون القصيدة تجربة شعرية تامة تنمو فيها وحدة عضوية كاملة، يجعلها الشاعر في مقاطع[٥٦].

١. ٨ الأصول والمقاييس في وحدة القصيدة:

أولاً: مرعاة الترابط والتلاؤم بين عناصر القصيدة، من أجزاء وأفكار، وذلك حتى لا يشعر القارئ بالبعدين الفكر والفكرة، والصورة والصورة، ولذلك يجب أن يكون الموضوع واحداً[٥٧].

---

(٥٤) انظر: يوسف بكار، السابق، ص٢٨٠.

(٥٥) انظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، الطبعة السابعة، ص ١٥٣.

(٥٦) انظر: يوسف بكار، السابق، ص ٢٥٥.

(٥٧) المصدر نفسه، ص ٢٥٥.

ثانياً: أن يكون في القصيدة تجانس في وحدة الروح والمشاعر، أي لا يبدأ الشـاعر قوياً ثم يضعف، وأن يكون هناك في أسلوب القصيدة من حيث الصناعة الفنية بحيث تكون على مستوى واحد(٥٨).

١. ٩ نظرة النقاد القدامى والمحدثين إلى الوحدة العضوية

تحدث الجاحظ عن الوحدة في القصيدة بقوله: "المعاني مطروحة في الطريق يتناولها العربي والأعجمي، وإنما يتفاوتون بحسن الصوغ والجودة والسبك(٥٩).

حيث يتضح لنا من النص أنه يشير إلى الألفاظ، وهي أساس الجودة، ولكنـه يقصد حسن الترتيب وصياغتها ونظمها، وثانياً يرى صورة الترابط بين الأبيات في القصيدة وعدم التركيز على البيت المفرد، وإنما الربط بين الأبيات(٦٠).

وتحدث ابن قتيبة عن الوحدة في القصيدة العربية، حيث يـرى أن القصـيدة تشمل على عناصر عدّة إذا كان موضوعها يستدعي ذلك، وهذه العناصر يجـب أن تكون منسقة جيداً شكلاً وموضوعاً، فالشكل يكون بعدم طغيان عنصر على عنصر، أما الموضوع يجب أن تكون العناصر هادفة إلى الموضوع الأصـلي، ويـرى أن الترابط ضروري بين أجزاء القصيدة العربية والترتيب موجود بينها، ويجب علـى الشاعر أن ينتقل من غير غرض إلى غرض ويحقق للقصيدة التمسك داخلها والربط بين أجزائها(٦١).

واختلف النقاد القدامى حول رأي ابن قتيبة في الوحدة منهم من قال: إنّ رأيه يمثل موقفه وأنما يمثل موقف النقد القديم كله، كما يُمثِّل نقد القصائد القديمة كلهـا، وذلك ليس صحيحاً لأكثر من سبب منها، أن ابن قتيبة كان في نقله يمثـل الأمانـة

---

(٥٨) يوسف بكار، السابق، ص ٢٥٥.

(٥٩) الجاحظ ، البيان والتبيين، ج١، تحقيق عبد السلام هارون البابي الحلبي، القـاهرة، ط١، ١٩٦٤م، ص٢٢٨.

(٦٠) المصدر نفسه، ٢٢٨.

(٦١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شـاكر، دار المعـارف، مصـر، ج١، ص٢٠.

العلمية في نسبة الآراء إلى أصحابها ويمثل الدقة العلمية، وثانياً لم يصفه أحدٌ من العلماء بالأدب، أو من الذين يعتد بآرائهم وأن معظم النقاد المحدثين يأخذ كلام ابن قتيبة أنه دعوة إلى التمسك بالمقدمات والعناصر، التي تسبق موضوع القصيدة، وبعضهم يصف نظراته بالعيب[٦٢].

فالترابط موجود بين أجزاء القصيدة العربية، والترتيب فيها طبيعي، والانتقال من غرض إلى غرض موجود في ذهن الشاعر، وهذا يجعل من القصيدة وحدة متكاملة[٦٣].

ويعد ابن رشيق أشهر من دعا إلى الوحدة داخل القصيدة، فهو يرى أن القصيدة يجب أن تكون كالجسد الحي، وأن يكون كل عنصر داخلها مرتبطاً بالعنصر الذي يليه وشبه القصيدة بالبيت المبني للسكن في حاجته أن يكون مكتملاً كاكتماله[٦٤].

ويتحدث الجرجاني عن الوحدة، من حيث أنها أهم عوامل تحقيق الجودة الأدبية فهو لم يتحدث عن الوحدة بشكل صريح، وإنما عبر عن رأيه بقوله في كتاب "أسرار البلاغة" "معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعلها بعضها بسبب بعض، والكلام ثلاث: اسم، فعل، حرف"، ويفهم من خلال نص الجرجاني أن الكلام هو الذي يكون في حدود الجملة أو الجملتين وهي مترابطة ومتصلة اتصالاً[٦٥].

والجرجاني يركز على حسن التنسيق والتأليف بين الكلمات والمعاني حتى تتحقق الوحدة في القصيدة، وأن الألفاظ لذاتها ليس لها الأهمية الأولى، وكذلك المعاني، وإنما يجب أن تكون مرتبة ومنسقة بعضها في جوار بعض، فالجودة عنده

---

(٦٢) عبدالحليم حفني، السابق، ص١٨ -١٩.

(٦٣) محمد رمضان الجربي، ابن قتيبة ومقاييسه البلاغية والأدبية والنقدية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، ص٢٠١.

(٦٤) ابن رشيق القيرواني، السابق، ص١٢١.

(٦٥) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد خفاجي، مكتبة الإيمان، مصر، ص٢٩٨.

تتحقق في مجموع الأجزاء، وليس الأجزاء نفسها،وإن طبق كلامه على الشعر فهو يرى أن الجودة ليست في البيت الأول، وإنما تكون الأبيات مترابطة بعضها ببعض ومنسقة وأن يتوفر بها حسن الترتيب(٦٦).

ويتحدث الحاتمي عن الوحدة بقوله: "من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم متصلاً به فإن القصيدة مثل خلق الإنسان في اتصال بعضها ببعض فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه في صحة التراكيب غادر الجسم بعاهة تتخون محاسنه وتخفي معالم جماله، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمدحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة(٦٧).

ويفهم من قول الحاتمي: أن القصيدة لا تتوافر فيها الوحدة الموضوعية فقط، بل الوحدة العضوية التي يأتي كل قسم فيها ملتحماً بما يليه، فهو يركز على ضرورة الوصل بين أجزاء القصيدة العربية(٦٨).

ويرى ابن طباطبا أنه على الشاعر أن ينظم أبيات القصيدة بشكل ملائم، ومنسق ومنظم لمعانيها وحسن التجاور بين المعاني الملائمة لها، وأن يهتم بصياغة القصيدة ونسجها والفصل بين اللفظ والمعنى(٦٩)، يقول: "يحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فنخلص من الغزل إلى المدح، ومن المديح إلى الشكوى ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار إلى وصف النوق"(٧٠).

ثم يقول: "أحسن الشعر ما ينظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله ما آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل، فإن الشعر إذا أسس تأسيس

---

(٦٦) القاضي الجرجاني، السابق، ص٢٩٩.

(٦٧) الحاتمي، حلية المحاضرة، تحقيق محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ١٩٥٢، ص ٢١٥.

(٦٨) المصدر نفسه، ص٢١٥.

(٦٩) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، محمد زغلول سلام، ص ١٢٤.

(٧٠) المصدر نفسه، ص ١٢٤.

فصول الرسائل بأنفسها وكلمات الحكمة، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرهـــا، نسجاً وحسناً وفصاحةً وجزالة ألفاظ ودقة معان"[٧١].

أما طه حسين فقد دافع عن الوحدة في القصيدة ، واستشهد علـــى وجودهـــا بمعلقة لبيد ورد على الذين أنكروا وجود الوحدة في الشعر القديم بقوله:"إن الدارسين للشعر القديم لا يدرسونه كما ينبغي ولا يتعمقون أسراره ومعانيه وإنمـــا يدرســـون درساً تقليدياً وثانياً أن كثيرين من الدارسين لهذا الشعر يقبلون كل ما قاله الرواة عنه وينتقلونه كما روي لهم في غير تحقيق، متناسين أن هذا الشعر قد أصـــابه الخلـــط والضياع"[٧٢].

ويقول في كتابه "حديث الأربعاء"، "فأنت تعلم ما يقوله الناس مـــن أن أقـــبح عيب يمكن أن يؤخذ به القصيدة العربية، هو أنها ليست ملتحمة الأجزاء وإنما تـــأتي الوحدة من الوزن والقافية"[٧٣].

ويتحدث محمد غنيمي هلال عن الوحدة العضوية للقصيدة في كتابه (في النقد الأدبي الحديث)، أن المقصود بها وحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يترتب على ذلك من تنسيق الصور والأفكار، وترتيبها ترتيباً تتقدم به القصيدة حتى تصـــل إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الصور والأفكار بشرط أن تكون القصيدة كالبناء الحي

لكل جزء وظيفته، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في الأفكار والمشاعر، وعلى الشاعر أن يفكر طويلاً في منهج القصيدة، وفي الأثر الذي يريـــد أن يحدثه في السامع، بحيث تتمشى مع بنية القصيدة، بوصفها وحدة حية وأن تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة، ناتجة عن وحدة الموضوع والفكر فيه[٧٤].

---

(٧١) ابن طباطبا، السابق، ص١٢٦.

(٧٢) طه حسين، حديث الإربعاء، ج١، ص٣٠ -٣١.

(٧٣) المصدر نفسه، ص٣٠.

(٧٤) انظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العـــودة ، بيـــروت - لبنـــان، ص ٣٩٤ - ٣٩٥.

أما قول محمد غنيمي هلال: "وحدة القصيدة العضوية متأثرة إلى مدى بعيد في إدراكها وتطبيقها بنظرة ارسطو إلى وحدة الملحمة والمسرحية ونقصد بالوحدة العضوية في القصيدة: وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور على أن تكون القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفة، وأن القصيده الجاهلية ليست وحدة عضوية في شكل من الأشكال لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها، فالوحدة فيها خارجية لاربط فيها إلا من ناحية خيال الجاهلي وحالته النفسية"[٧٥].

فقد نظر النقاد القدامى والمحدثين إلى قوله هذا من باب الخطأ لأنه إذا كان منشأ الاضطراب بين وحدة الموضوع في القصيدة، وتعدد الموضوعات فيها وغياب وحدة تجمع هذه الموضوعات راجعاً في الأقوال السابقة إلى عدم إدراك صحيح لمعنى الوحدة الفنية في الشعر فإن الدكتور غنيمي هلال يرى أنَّه نابع من محاولة تطبيق الوحدة في المسرحية على القصيدة من ناحية أخرى[٧٦].

أما الدكتور محمد زكي العشماوي فقد رد على ذلك بأن الوحدة في المسرحية تختلف عن الوحدة في القصيدة، وذلك لأن المسرحية أساس حكاية مرتبطة بطبيعة التكوين الفني لها مع مراعاة الأحداث والحوار والممثلين والجمهور وارتباطها بزمن محدد أما القصيدة فليست كذلك[٧٧].

ومنهج العقاد أوضح وأكثر عمقاً في دعوته إلى الوحدة العضوية في القصيدة إذ يذكر أن القصيدة يجب أن تكون عملاً فنياً تاما، يكمل فيه تصوير الخواطر فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي، يقوم كل قسم فيها مقام جهاز من أجهزته[٧٨].

ويفهم من كلام النقاد القدامى والمحدثين حول الوحدة في القصيدة أنهم يعدونها متماسكة لا انفصال بين مقدمتها وموضوعها، وإنما متصلان بحيث يؤدي

---

(٧٥) انظر: محمد غنيمي هلال، ص ٣٩٤ - ٣٩٥.

(٧٦) المصدر نفسه، ص ٤٠٢.

(٧٧) محمد زكي العشماوي، السابق، ص ١٢٣.

(٧٨) ديوان الاستاذ العقاد، عباس محمود، جزء ٤، ص ٤٦.

كل جزء وظيفته ويتلاحم مع ما بعده وبهذا تصبح القصيدة عمــلاً فنيــاً متماســكاً متكاملاً.

والوحدة ليست مجرد وحدة بنائية، بل هي وحدة عضوية حية، لأن القصــيدة الجيدة كائن حي وليست مجرد بناء جامد لا يتحرك، ويؤدي كل عنصر وظيفته غير منفصلة عن وظيفة العنصر الآخر، بحيث تشير الوظائف كلها في اتجاه واحد[٧٩].

(٧٩) انظر: يوسف بكار، السابق، ص ٢٨٢.

الفصل الثاني
البنى التقليدية للاستهلال

٢. ١ الاستفهام لغةً واصطلاحاً:

١. الاستفهام.

٢. الأمر.

٣. التمني.

٤. النداء.

الاستفهام لغةً:

الفهم: معرفتك الشيء بالقلب، فهمه فهماً وفَهَماً، وفهمت الشيء عقلته وعرفته ونفهم الكلام: فهمه شيئاً بعد شيء واستفهمته: سأله أن يفهمه[٨٠].

اصطلاحاً:

أحد أساليب نظم الجملة، وهو من المعاني العامة ويدخل في دائرة الفهم لأنه طلب الفهم[٨١].

وقد اتفق العلماء على أن الاستفهام له الصدارة في الكلام، ولا يجوز تقدم شيء عليه، حتى يفيد معنى الاستفهام، لأنها إذا تقدم عليها شيء من الجملة فقدت الدلالة على معنى الاستفهام، ووضع أدوات الاستفهام في صدر الكلام، يعين على إفادة معنى الاستفهام فيها، وهذا الفرق الوحيد بين كونها مستعملة أداة للاستفهام وكونها مستعملة ظرفاً وكان سبب اهتمام العلماء في صدارة أدوات الاستفهام أن

---

(٨٠) ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني عشر، دار صادر، بيروت، ص٤٥٩.

(٨١) سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار وائل للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص ٣٨.

تحتل أدوات الاستفهام صدر الكلام، قائماً على الملاحظة الرفيعة، والوعي لتعدد المعنى الوظيفي للأدوات في الكلام[٨٢].

وأسلوب الاستفهام يتم بوسائل عدة، منها ما هو بأداة مذكورة، ومنها غير مذكورة ومنها ما يتم بطرق مباشرة، وأدوات الاستفهام هي: الهمزة، هل، ما، من، أ، كم، كيف، أين، أنى، متى، أيان، والأصل في أدوات الاستفهام الهمزة[٨٣]. وسنعرض أمثلة على ذلك من الشعر العربي:

الفرزدق:

كم من منادٍ والشريفان دونهُ إلى الله تُشْكَى والوليدِ مفاقره[٨٤]

فهذا المطلع أوضح وأصرح في التعبير عما في نفس الشاعر نحو الممدوح، فبدأ القصيدة باستخدام أداة الاستفهام "كم" التي تفيد التكثير، حيث يقول "كم من مناد"، أي كم امرئ شريف يصيح في الناس بما ألم به من فقر ولا يرتجي الخلاص منه إلا الله والوليد بن عبدالملك، والبيت الأول من القصيدة يحمل كل ما في نفس الشاعر مجملاً، ثم يتابع بقية عناصر المطلع تفصيلاً للبيت الأول يقول الشاعر:

ينادِي أميرَ المؤمنينَ ودونَهُ مَلاً تَتَمطّى بالمَهَارى ظَهَائِرُهْ

ببيتَ يرامي الذَئب دون عيالِهِ ولو مات لم يشبعْ عن العظم طائرهْ

رأوني، فنادَوْني أسوقُ مطّيتي بأصوات هُلاَّكٍ سغابٍ حرائرُهْ

فقالوا: أغِثْنَا أنْ بلغتَ بدعوة من عندِ خير الناس، إنكَ زائرُهْ[٨٥]

فنلاحظ من خلال البيت أنها لا تخرج عن هذا المضمون الذي تحمله نفس الشاعر وهو أنه في حاجة إلى العون هو وقبيلته، وأنه شديد الرغبة في العطاء،

---

(٨٢) انظر: قيس إسماعيل الأوسي، أساليب الطلب عند النحويين والبلاغين، المكتبة الوطنية، بغداد ١٩٨٨، ص ٣١٠ - ٣١١.

(٨٣) خليل أحمد عمايرة، أسلوب النفي والاستفهام في العربية، ص ٧ -٨.

(٨٤) ديوان الفرزدق، دار صادر، بيروت - لبنان، ص ٢٤٨.

(٨٥) المصدر نفسه، ص ١٤٨.

فرغم المسافة التي تفصل بينه وبين الخليفة إلا أنه بقي يستغيث به، حتى النساء تطلب المساعدة والعون من شدة الجوع والفقر الذي ألم بهم.

فكل بيت من أبيات القصيدة لا يكاد يخلو من طلب العون، والمساعدة إما صراحة أو ضمناً وكلها تدور حول المعنى نفسه، فهو أنشأ قصيدته من أجل غرض المدح لا لذات المدح، وإنما طلباً للعطاء، ونقول لا لذات المدح بمعنى "أن الشاعر لم يكن يحمل عاطفة معينة كالإعجاب أو نحو ذلك مما يجعل مدحه نابعاً من عاطفة حقيقية، فإذن هو أسلوب تقليدي في المدح، لا يحمل مشاعر خاصة من رضى أو سخط، وكل ما تحمله هو الرغبة في كسب رضا الممدوح وعطائه"[٨٦]. وهناك أمثلة كثيرة لدى الفرزدق حول الغرض نفسه منها:

يقول الفرزدق:

وكم من ناذرينَ دمي رمَتْهُمْ إليكَ على مخافَتِهم وفَقْرِ[٨٧]

ابن الدمينة:

هَلِ القَلْبُ عَنْ ذِكْرَى أمَيْمَةَ ذَاهِلُ نَعَمْ حِيَن يَمْشي بي إلى القَبْرِ حاملُ[٨٨]

الشاعر ابن الدمينة ابتلي بالحب واكتوى بناره، وَأنه عرف في حياته الغرامية نساء كثيرات، ولكن اميمة التي يخاطبها في هذه القصيدة قد تجاوزت أن تكون حباً طارئاً كغيرها أو إعجاباً، بل بلغت ما يسمى بالعشق والغرام، وذكر بعضهم أنها ابنة عمه والآخر قال: إنها جارية اسمها اميمة، فهو يتساءل هل قلبه منشغل عن اميمة، وقد استخدم لفظه "ذاهل" وكأنه أصيب بالذهول من شدة عشقه لاميمة وأنه متيم بها، فنلاحظ أنه بدأ القصيدة بأداة الاستفهام "هل" فهو يتساءل هل قلبه منشغل عن اميمة ولكنه يجيب عن سؤاله بقوله: "نعم حين يمشي بي إلى القبر حامل"، فإحساسه صادق

---

(٨٦) عبدالحليم حفني، المطلع ودلالته النفسية، ص ١٣٩.

(٨٧) ديوان الفرزدق، ص٣٣٨، وانظر أيضاً: ص ٢١٣، ٢٨١، ٣٣٠.

(٨٨) ديوان ابن الدمينة، ابي العباس ثعلب ومحمد بن حبيب، تحقيق أحمد راتب النفاخ، مكتبة دار العروبة، ص ١٩٥.

نحو اميمة، حيث نلاحظ أن الشاعر أسقمه الحب، وحمله ما يؤذيه ويرهقه، فيريد أن يقنع نفسه أو يقنع السامع بأنه لا يستطيع التخلص من هذا الحب، الذي ملأ قلبه ولا يرى طيب العيش بدونها.

حريث بن عناب الطائي:

هل حبُّكَ اليومَ عن شنباءَ منصـرفُ   وأنتَ ما عشتَ مجنونٌ بها كلـفُ[٨٩]

نظم الشاعر قصيدته في حب امرأة يقال إنها (شنباء) وهو اسم مستعار لأنه لم يكن يريد ذكر اسم محبوبته وهي بنت "الأسود من بني بحتر بن عتود"، كان يهواها ويتحدث إليها، وطلبها للزواج، ووعدته أن لا تتزوج من رجل غيره، لكن ما إن تقدم إليها رجل أغنى منه وهو الثعلبي فضلته على حريث وتزوجته وهو يتحسر على حبه ويصف لنا حزنه، وكلما تذكرها ذرف الدموع على فراق محبوبته، وهو يتساءل هل يمكن لقلبه أن ينسى شبناء، وقد عاش عمره وهو مجنون بها، ثم يقول:

ما تذكر الدهر إلا صدعت كيداً   حرَّى عليك وأذرتْ دمعةً تكف

لا تأمَنَنْ بعد حبِّي خَلَّةً أبداً   على الخيانةِ إن الخائن الطّرفِ[٩٠]

فاستخدام لفظه "الدهر" دليل على أن الزمان قد أثر في حرارة الشوق، ولكنها قابلته بالخيانة وعدم الإخلاص، فيدعو كل شخص أن يأخذ بتجربته، وأن لا يؤمن لمحبوبته فقد تتخلى عنه من أجل المال أو غيره.

فالقصيدة مليئة بالحزن والأسى، وأخذا يتسربان إلى نفسه، وراح يشكو هذا في شعره.

---

(٨٩) أشعار اللصوص وأخبارهم، شعر حريث بن عناب الطائي، تحقيق، عبدالمعين ملوحي،ط١، ١٩٨٨، ص ٤٠.

(٩٠) المصدر نفسه، ص ٤٠.

الطرف: ككتف ضد العقود وهو ما لا يثبت على امرأة ولا صاحب، ووصف حبه بهذا الوصف لأنها لم تثبت على عهد.

الخلة: الصديقة.

ويقول **جرير:**

هــل ينفعنَّــك إن جرّبْــتَ تجريــب أم هل شبابك بعد الشـيب مطلـوب
أم كلَّمَتْــك بسُــلْمَانينَ مَنْزلــةٌ يا منزلَ الحيّ جادتكَ الأهاضيب[٩١]

القصيدة في مدح أيوب بن سليمان بن عبدالملك، لكن الشاعر بـدأها بغـزل تقليدي حيث يصف محبوبته جمالها وتمنعها عليه، ويقول من خلال البيت الأول هل ينفعنك ما جربته فترتد عن هواك؟ أو هل يعود لك الشباب بعـد تصـدمه وحلـول الشيب، فالغزل هنا أسلوبٌ رمزيٌ، لأن المناسبة مدح، والمطلع في ذكـر الأحبـة والديار، ويتابع الشاعر حديثه عن تمنع المحبوبة، وإنه يكابد في سبيلها أشد أنـواع العذاب حيث يقول:

قـد تـيّم القلـبَ حتـى زاده خَـبَلاً مـنْ لا يكلَّـمُ إلا وهـو محجـوبُ
كأن في الخدِ قـرْنَ الشـمس طالعـةً لما دنا من جمـارِ النـاس تحصـيب
تمّت إلى حَسَـبٍ مـا فوقـه حسـبٌ مجْداً وزيَّن ذاك الحُسنُ والطِّيْـبُ[٩٢]

ويميل الشاعر إلى وصف محبوبته مضيفاً على جمالها صفة الكمال المأثور، ويميل إلى بعض الفخر، لينزع إلى التشبيب بصواحبه اللواتي أصـبن منـه مقـتلاً بعيونهن المريضة.

ونلاحظ أن الشاعر أراد أن يسلك طريق الغزل ليصل منه إلى ما يريد ولكنه لم يستطع إخفاء ما في نفسه من مشاعر، مع إنه ألبسها ثـوب الغـزل إلا أن هـذا الثوب كان شفافاً لم يخف ما في نفسه من مشاعر نحو الممدوح ولكنه مجرد التقليـد أن يبدأ المدح عادة بالغزل، فمن خلال الغزل يعبر الشاعر عما يريده من مشـاعر نحو الممدوح، فالقصد إلى الخليفة بهذه المعاني أوضح من أن يخفيه أسلوب الغزل، مع أن مثل هذا المطلع يعد في نظر النقاد غزلاً، فبعضهم يراه مجرد تقليـد تعـوده

---

(٩١) ديوان جرير: تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلميـة، بيـروت - لبنـان، الطبعة الأولى، ١٩٨٦، ص ٣٤.

(٩٢) المصدر نفسه، ص ٣٥.

الشعراء كما يراه النقاد القدماء والبعض الآخر يراه خللاً في وحدة القصيدة وتعدداً في موضوعها من حيث اشتمالها على أكثر من غرض كالمدح والغزل، كما يزعم بعض الدارسين المحدثين، ولكن هذا المطلع ما هو إلا صدى لنفسية الشاعر ومشاعره نحو الممدوح.

ويقول **كثير عزة:**

أمِنْ طلل أقوى من الحي ماثله تصبح أحزان الطروب منازله

بكيت فما يبكيك من رسِم دمنةٍ أضرّ به جود الشمال ووابله[٩٣]

يقف الشاعر على الأطلال، ويتساءل ما بال تلك المنازل وقد آلت إلى طلل موحش مقفر بعد أن كانت عامرة بأهلها، وهو حزين لفراق محبوبته عزة عن تلك الديار، فوقف على الديار يتذكر تلك الأيام التي قضاها مع عزة، وذرف الدموع على فراقها. ويتابع الشاعر قصيدته في وصف شوقه على فراقها: يقول:

وإني لأرضى من نوالك بالذي لو أبصره الواشي لقرت بلابله

بلا، وبأن لا استطيع، وبالمنى ويذهلني عن كل شيء أزاوله

يود بأن يمسي سقيماً لعلها إذا سمعت بشكوى يراسله[٩٤]

حتى إنه يكتفي من وصالها بالقليل، فابتسامة تكفيه أو إيماء بالتحية، ويكتفي أن يسمع منها كلمة واحدة، فحبها أصابه بالذهول فيسقط كل ما في يده ويذهله عن أي فعل يفعله، ويتمنى المرض لنفسه حتى تشفق عليه وتزوره، فهو جعل السقم أيسر مما يجيد من الشوق فإنه اختاره ليكون سبيلاً إلى أن يشفى بالمراسلة "فهو أيسر ما يتعلق به الوامق، وأدنى فوائد العاشق"[٩٥].

---

(٩٣) ديوان كثير عزة: قدري مايو، دار الجليل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، ص ٢٦٩.

(٩٤) المصدر نفسه، ص ٢٧١.

(٩٥) أحمد، أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ص ١٤٣.

ويعتبر أن حظه سيئ في الحياة، لأنه يريد التقرب من عزة بأية وسيلة لكنه لم ينجح في ذلك ونلمح ذلك عندما قال: "حتى القريب الذي يحفظ أشعاري يجد فيها وسيلة للتقرب إلى من يحب أما أنا فازداد بها بعداً أو تتعبني المحاولة.

ويقول جميل بثينة:

أمِنْ آل ليلى تُغْتَدَي أم تُرَوِّحُ   ولَلمُغْتَدي أمضى هموماً وأسرحُ[٩٦]

عُرف الشاعر بحبه لبثينة، حتى إن اسمه اقترن باسمها، وذاع أمرهما بين أبناء القبيلة فجاء إلى أبيها خاطباً، وكان الجواب الرفض، لأنه شبب بها وذكرها صراحة في شعره، وهذا الأمر يتعارض مع عادات العرب، فزوجها أبوها من رجل آخر، لكن الزواج لم يمنعهما من اللقاء، حتى لاحظ أبناء القوم أمرهما، فادرك جميل أن هذا الحب يسبب المتاعب لنفسه ولبثينة والقبيلة في آن معاً، فخشي أن تناله يد السلطان فيهدر دمه، وآثر الرحيل إلى مصر حاملاً في قلبه الذكريات، لكنه بقي يقول الشعر في بثينة ولم يفارق ذكرها شفتيه:

وليلي هنا اسم مستعار (لقب أطلقه جميل على بثينة)، كي لا يذكرها في شعره بعد أن توعده السلطان، ويعرض لنا مغامرته الليلية بعدما نام أهل الحي، وأمن شرَّ الحرس، ويتطرق الشاعر إلا ذكر محاسن محبوبته ومفاتنها من خلال قوله:

وقَامَتْ تَرَاءَى بَعْدَمَا نَامَ صُحْبَتي   لَنَا وَسَوَادُ اللِّيْلِ قَدْ كَادَ يَجْلَحُ

بِذِي أشرٍ كالأُقْحوُانِ يزَينهُ   نَدَى الطلُّ إلاَّ أنَّهُ هُوَ أمْلَحُ[٩٧]

---

[٩٦] ديوان جميل بثينة: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب لعلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩٣، ص ٩٣.

[٩٧] المصدر نفسه: ص٩٣.

ذو الأشر: الأسنان الصغيرة.

الأقحوان: نبات له زهر أبيض.

الطل: الندى.

حيث يعبر لنا عن تجربته مع بثينة، ويصف الرحيل وألم الفــراق والتمســك بالصبر والبقاء عل العهد واستحضار الذكريات.

٢. ٢ التمني:

هو ما يتمنى الرجل والمنوة الأمنية، والتمني تشهي حصول الأمر المرغوب فيه، وحديث النفس بما يكون وما لا يكون، وتمنيت الشيء أي قدرتــه وأحببــت أن يصير إلي[٩٨].

أما اللفظ الموضوع للتمني فهو (ليت) بإجماع فقد يتمنى بـــ لو، هل، لعل[٩٩].

قيس بن ذريح:

ألا لَيْتَ لُبْنَى فــي خــلاءٍ تَزُورُنـــي فَأَشْكُو إليهَا لَــوْعَتِي ثُــمَّ تَرْجِــعُ[١٠٠]

قصة هذا البيت أن قيساً أحب لبنى وتزوجها، ولكنه أُرغم على طلاقها، وندم على ذلك ومكث في الفراش حُزناً على فراقها، واشتد شوقه وزاد غرامه وافضى به الحال إلى مرضٍ ألزمه الوساد، واختلال العقل، واشتغال البال، فهو يشعر بإحساس الشوق الشديد إلى محبوبته، وإحساس الوحشة من فراقها، وحزنه على رحيلها.

ويتمنى الشاعر أن يجتمع بلبنى في مكان خالٍ من الناس ليشكو لها لوعته ثم تعود لتخفف عليه لوعته وألمه، ويتابع الشاعر قوله:

صَــحَا كُــلُّ ذي لُــبٍّ وكُــلُّ مُتَــيَّمٍ وَقَلْبِــي بِلُبْنَــى مَــا حَيِيــتُ مُــرَوَّعُ
فَيَا مَنْ لِقَلْبٍ ما يُفِيــقُ مِــنَ الهَــوَى وَيَا مَنْ لِعَــيْنٍ بالصَّــبابةِ تَــدْمَعُ[١٠١]

فيصف الشاعر حالته من خلال هذه الأبيات حيث يقول: "لقد شفي كــل ذي قلب وكل معذب إلا هو، وما زال متعلقاً بحبيبته لا يستطيع نسيانها، وقــيس ينــدب

---

(٩٨) ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس عشر، ص٢٩٤.

(٩٩) خليل أحمد عمايرة، المصدر السابق، ص١٠.

(١٠٠) ديوان قيس لبنى: عبدالرحمن المصطاوي، دار الفكر العربي، بيروت، ص ٨٦.

(١٠١) المصدر نفسه، ص ٨٦.

حظه ويتحسر فقلبه ما زال غارقاً بحبها، وعيناه ما زالتا تذرفان الدموع على فراقها. وهناك أمثلة على ذلك في ديوان قيس بن ذريح، يقول:

لو أننَّي أسَطيع صَبْراً وسلوةً   تَنَاسَيْتُ لُبْنَى غَيْرَ ما مُضْمرٍ حِقْداً[١٠٢]

يقول **جميل بثينة:**

ألا ليت ريعان الشَّبَابِ جَديدُ   وَدَهْراً تَولَّى يا بثينَ يعودُ[١٠٣]

عرف جميل بحبه لبثينة واقتران اسمه باسمها، لكن حبها لم يكتب له الاستمرار لأنه شبب بها وذكرها صراحة في شعره، فزوجها أبوها من رجل آخر يقال له ابن الأسود، لكن زواجها لم يمنعه من اللقاء بها.

وتطالعنا عبارة "ليت" في أول البيت، فهو يتمنى أن يعود أول الشباب، وأن يعود الزمن إلى الوراء، حتى يلتقي ببثينة من جديد، وطبيعي أن هذه الرغبة من رغبات الشاعر المتيم المحروم تقوده إلى استخدام التمني، ويتابع قوله:

فنبقى كما كنا نكون، وأنتم   قريب، وإذا ما تبذلين زهيدُ[١٠٤]

ويعود الشاعر إلى التمني مرة أُخرى، فيتمنى أن يبقى هو وبثينة كما كانا عليه سابقاً، فهو يحس بوحشة فراق محبوبته، ويتذكرها ويحزن على رحيلها، وهذا الإحساس أشد عمقاً في نفسه وتأثيراً في مشاعره.

فنحن أمام عاشقين مخلصين يطمحان إلى أن يبلغ حبهما غايته المشروعة التي يقرها الدين والمجتمع، ولكن المجتمع يلقي في طريقهما الشوك ويقيم الحواجز والسدود، حتى ينتهي أمرهما إلى الفرقة الأبدية، فما يكاد حب الشاعر وصاحبته يعرف للناس، وما يكاد شعره فيها يذيع بينهم حتى يناصبه أهلها العداء ويمنعوه عنها، ويعد هذا العرض لإحساس الشاعر بوطأة المجتمع وصراحة التقاليد، وموقفه

---

(١٠٢) ديوان قيس لبنى، ص ٣٢.

(١٠٣) ديوان جميل بثينة: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ص ٢٥.

(١٠٤) المصدر نفسه، ص ٢٥.

بين خصوم يريدون أن يفتكوا به، وناصحين يريدون أن يثنوه عن هواه ويجنبوه ما يلقى من لوعة سحب وما يعرض له من أذى، ولعلنا نستطيع أن نقول: إن هؤلاء الشعراء يمثلون نوعاً من "المواجهة" بين الحب وتقاليد المجتمع، ومفهوم المجتمع عن الحب، يجد الشاعر فيه متعة ممتدة في فنه وأسلوب حياته وإن راح ضحيته في النهاية، ولعلنا نستطيع أن نضيف أن هذا الرفض يمكن أن يتجاوز الحب إلى وضع الفرد في المجتمع بعد أن أصبح مجتمعاً يخضع لقوانين واضحة تقوم على تنفيذها حكومة منظمة وتتطلب من الفرد أن يتنازل عن كثير من حياته الفردية"(١٠٥).

ثم بقية القصيدة لا تخرج عن إطار المطلع، فالشاعر قد يكرر شعوره بألم الفراق والبعد عن المحبوبة، وشدة شوقه لها.

وغلب أسلوب التمني على معظم قصائد الشاعر حيث يقول:

لَيْتَ شِعْري أجَفْوةٌ أم دلالُ   أم عدوٌ أتى بثينةُ بَعْدي(١٠٦)

الفرزدق:

عسى أسدٌ أن يُطْلِقَ اللهُ لي به   شَبَا حلَقٍ مُستحكمٍ فوقَ أسوُقي
وكم يا ابن عبدالله عنِّى من العُرى   حَلَلْتَ وَمَنْ قيدٍ بساقيَّ مُغلقِ(١٠٧)

نظم الشاعر القصيدة في مدح أسد بن عبدالله القسري، فالشاعر كان أسيراً ويتوسل إلى أسد بن عبدالله ليطلق سراحه، ويبدأ القصيدة بأداة الترجي "عسى" فيقول عسى أن يطلق به الله من قيده ويحرره من حد القيد الذي أوثق فوق ساقيه ونلاحظ في البيت التالي استخدام أداة الاستفهام "كمْ" التي تفيد التكثير بقوله: "وكمْ يا ابن عبدالله عنى من العُرى"، فهو يريد أن يشير إلى كثرة الأشخاص الذين أطلق سراحهم، وهو واحد من هؤلاء الأشخاص الذين حررهم.

---

(١٠٥) عبدالقادر القط: في الشعر الإسلامي الأموي، دار النهضة العربية، بيروت - لبنان، ١٩٨٧ ص٨٢ – ٩٥.

(١٠٦) ديوان جميل بثينة: ص ٦٦.

(١٠٧) ديوان الفرزدق،ج١، ص ٤٣.

وفي البيت التالي يتحدث عن حالته التي وصل إليها من جراء الحبس والقيود فلم يبق منه إلا بقية نفس، وهو حيث يذكر القيد في ساقيه، فإنه يجزع ويفرق غاية الفرق يقول:

فلم يبق منّي غير أنَّ حُشاشةً متى ما أذَكَّرْ ما بساقيَّ أفرَقِ[108]

وينتقل الشاعر في باقي أبيات القصيدة إلى مدح أسد بن عبدالله، يقول:

هُمُ أهلُ بيت المجد حيث ارتقى بهم بَجيْلَةُ فوق الناسِ من كُلِ مُرتَقٍ

ومن يَكُ لم يدركْ بحيث تناولَتْ بَجِيلةُ من أحسابها حيث تلتقي

بَجيلةُ عند الشمس أو هي فوقها وإذْ هي كالشمس المضيئةِ يُطرقِ[109]

يبدأ الشاعر بمدح قبيلتهم فهم شجعان، بواسل وأنهم يحلقون حتى يدركوا الشمس في علاهم ومن لم يكن يعلم ذلك فإنه حين يشاهد شمس مجدهم يطرق من دونها. فاسمه كفيل بأن يهزم الخيل إذا سمعت به.

ثم يعود الشاعر إلى طلب فك أسره لأنه كاد يختنق ويحتضر من كثرة القيود، يقول:

لئن أسدُ حلت قيودي بيمينه لقد بلغَتْ نفسي مكانَ المُخَنَّقِ[110]

وكذلك باقي القصيدة منصب على غرض محدد هو مدح أسد بن عبدالله حتى يستجيب له ويفك أسره.

٢. ٣ النداء:

لغةً:

من ندَّ يندّ نداً: خرج[111].

---

(١٠٨) ديوان الفرزدق، ص١٥.

(١٠٩) المصدر نفسه، ص ١٦.

(١١٠) المصدر نفسه، ص ١٤٦؛ انظر أيضاً، ص ٣٠.

(١١١) ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، ص٢٦.

والنداء ليس مقصوداً لذاته بل هو لتنبيه المخاطب ليضفي إلى ما يجيء بعده من الكلام المنادى له، ولما كان النداء ليس مقصوداً بالذات كان موضع تخفيف[(١١٢)].

والنداء عند سيبويه بمنزلة حرف للخطاب، وهو صوت للتنبيه، وهو إما أن يكون بغير تخصيص المخاطب بالكلام الذي يأتي بعد التنبيه لجعله معنياً به دون غيره، وأما أن يفيد توكيد المخاطب في حال كونه المخاطب يعلم أنه المعنى بالكلام ولكن في ندائه زيادة تنبيه وتوكيد وإثارة والنداء عنده حرف يصوت به للتنبيه[(١١٣)].

وللنداء أدوات عند النحويين وهي: يا، وأيا، وهيا، وأي، وأ[(١١٤)]، وسنأتي على أشكالها وطرائق استخدامها عند الشعراء، كما جاءت في أشعارهم.

وسنحاول دراسة بعض النماذج التي تبدأ مطالعها بالنداء، يقول:

ويقول **عمر بن أبي ربيعة:**

يا صاحبيَّ قفا نستخبرِ الدارا   أقوت فهاجت لنا بالنَّغْف تِذْكارا[(١١٥)]

يقف الشاعر في بداية هذه القصيدة على الأطلال، ويتذكر ديار محبوبته هند فإن رؤيته لتلك الديار يهيج فيه لاعج الشوق، ويجعله يلتقي حواليه، ويرى أحبابه الذين رحلوا فيسأل الديار عنهم وقد أصبحت موحشة بعد فراقهم، فقد كانوا يزينوها ويعد رحيلهم وهجرهم للديار، أصبحت مسكناً للضباء الموحشة، فهو يقف على تلك الديار ليسألها عن محبوبته علها تجيبه، ويصغي إلى الدار كأنها تجيبه بأن الأحبة قد رحلوا، وأفضوا في البعد وهو يتبعهم بقلبه وعقله، ويرى أن محبوبته هند لا شبيه لها من بين الذين سكنوا الديار بعد رحيلهم عنها، وهو إحساس صادق يحسه من يقف على ديار حبيب رحل، فالحب قد ملأ قلبه، ولا يرى طيب العيش بدونها.

---

(١١٢) قيس إسماعيل الأوسي، المصدر السابق، ص ٢١٨.

(١١٣) خالد ميلاد، الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة، المؤسسة العربية للتوزيع، ٢٠٠١، ص ١٦٣.

(١١٤) قيس اسماعيل الأوسي، المصدر السابق، ص ٢١٩.

(١١٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة: عبد علي منها، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ص ١٤.

ويطلب الشاعر من أصحابه أن يقفوا على تلك الديار، التي خلت من أصحابها، ليستعيد الذكريات التي كانت له معه حيث يقول "يا صاحبي قفا نستخبر الدارا"، "ومما يرتبط بعاطفة الحب التذكر لمعاهد المحب، والتشوق إليها، ووصفها والحديث عنها، ويعدون الشاعر مجيداً إذا حسن التعبير عنها"[١١٦].

يقول قدامة: "وقد يدخل في النسيب التشوق والتذكر لمعاهد الأحبة، بالرياح الهابة، والبروق اللامعة، والحمائم الهاتفة، والخيالات الطائفة، وآثار الديار العافية، وأشخاص الأطلال الدائرة"[١١٧].

ويقول أبو هلال العسكري"ويستجاد التشبيب إذا تضمن ذكر التشويق والتذكر لمعاهد الأحبة بهبوب الرياح، ولمع البروق، وما يجري مجراهما من ذكر الديار والآثار[١١٨].

وقد نلمح اتصالاً ما بين المقدمة الطللية الذي يشكل المطلع جزءاً منه وبين جو القصيدة العام أو لنقل إن "هناك اتصالاً نفسياً بين المطلع وجو القصيدة العام يجعل من الأطلال مفتاحاً للحالة النفسية الغالبة على القصيدة، فالشعر لا يلح على وصف الأطلال، ولا يجهد نفسه ليبتكر في وصفها صوراً جديدة، ولكن يربطها ربطاً سريعاً بالمرأة، ولا تكاد تخلو قصيدة من تلك القصائد جميعها من هذا الشعور الغالب بالنقد، عن اختلاف أسبابه من رحيل لا بد منه، ينتهي بالقطيعة[١١٩].

---

(١١٦) أحمد، أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص٢١٢.

(١١٧) ابن قدامة، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٦٣، ص١٢٤.

(١١٨) أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص١٤٦.

(١١٩) د. عبدالقادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية، ١٩٧٩، ص ٢١٩.

ويقول الفرزدق:

يا سلمُ كم من جبانٍ قد صبرتَ به تحتَ السيوفِ ولولا أنتَ ما صَبَرا

ما زلتْ تَضْربُ والأبطالُ كالحةٌ في الحربِ هامةِ كبشَ القوم إذ عكرا[120]

الأبيات في مدح سلم بن أحوز المازني، حيث يصفه بالشجاعة، ويجعله سيفاً متينة الصنع، يضرب بها الأعداء، ويبيت الحمية في قلب الجبان ويدعه ليندفع للقتال ويصبر عليه حتى إنه يضرب بطل الأعداء المشاغب أي أنه سلم يرتاد القتال ولا يعود إلا منتصراً أو ميتاً، والموت والنصر متعادلان مأثوران لديه، فالشاعر يمدح سلْماً في كل بيت من أبيات القصيدة، ولكن يبقى التساؤل هل كان مدحه لغرض في نفس الشاعر، يريد أن يتقرب من الممدوح حتى يستفيد من عطاياه، أم كان إيماناً بشجاعته، ولكن الأرجح أنه كان يريد غرضاً من الممدوح إما المال أو الوصول إلى مرتبة ومنصب في الدولة حيث يقول:

أرجو فواصل مِنْه إن راحتهُ مثلُ الفُرات إذا آذيُّهُ زحراً[121]

فشعر المدح أصله رغبة الشاعر في المال، والحصول على جزيل النوال، وهذا يعني أن المدح لا ينبع عن عاطفة صادقة يحس بها المادح نحو الممدوح، لأن العاطفة الصادقة التي ينشأ عنها المدح هي عاطفة الإعجاب والتقدير، وهذا الأمر لم يتحدث عنه نقاد العرب وإنما تحدثوا عن الرغبة والرجاء في الحصول على ما يريد، وهما غير عاطفة الإعجاب التي هي المصدر الطبيعي للمدح فهذه الرغبة في المال، والتكسب بالشعر جعلا الشاعر لا يفكر في الممدوح وما يتصف به، بقدر تفكيره في الحصول على أكبر قدر ممكن من العطاء، وكان على الشاعر أن يعمل على نيل رضا الممدوح فيختلق له صفات الكمال أو يصفه بما ينبغي، ولاحظ النقاد

---

(١٢٠) ديوان الفرزدق، ص ٣١١.

(١٢١) المصدر نفسه، ص ٣١١.

أن شعر المدح شعر كاذب يعني من لا يستحق ظلماً، طالما كان رجاء الشاعر ورغبة في الحصول على ما يريد(١٢٢).

وهناك رأي أن يكون شعر المدح ناشئاً عن الإعجاب والإكبار للممدوح، لأن هناك الكثير من شعر المدح لم ينشأ عن الرغبة في العطاء، ولكن نشأ عن إعجاب ملأ قلب الشاعر(١٢٣).

يقول عبدالله بن الحجاج:

يا ابنَ أبي العاصي ويا خيرَ فتى   أنت النجيبُ والخيارُ المُصطفى(١٢٤)

قصة هذه القصيدة أنه كان لعبدالله بن الحجاج ابنان يقال لأحدهما: عوين والثاني جندب، فمات جندب في حياة أبيه فدفنه بظهر الكوفة، فمر أخوه بمحراث إلى جانب قبر جندب، فنهاه أن يقربه بفدانه، وفي الغد وجده قد حرث جانبه، وأضَرَّبِهِ فضربه بالسيف، وعقر فدانه، وسجن عويناً لكنه استغفل السجان وهرب فوفد أبوه إلى عبدالله فاستوهب جرمه فوهبه، ولذلك نجد مطلع القصيدة صريحاً في التعبير عما يدور في نفسه، ولكم يكن في حاجة إلى رمز أو تعليق لما في نفسه، فبدأ القصيدة في مدح عبدالملك بقوله: "يا خير فتى"، وأنت النجيب والخيار المصطفى، وكان من وراء هذا المديح غرض يريد أن يناله، وهو طلب عفوه بعد أن يضفي عليه م صفات الخير بما يجعله من خير الظافرين كرامهم، ومن الذين يصفحون عن المذنب وهو يريد أن يضع الخليفة في موضع النموذج ليلتمس الأمان والعفو والصفح لولده عوين، فتابع قصيدته في مدح عبدالملك يقول الشاعر:

إن أبا العاصي وفي ذاك اعتصى   أوصى بنيه فَوَعَوْا عنه الوَصَى
أنْ يسعروا الحرب ويأبوا ما أبى   الطاعنين في النّحورِ والكُلَى

---

(١٢٢) أحمد أحمد بدوي، المصدر السابق، ص ٢١٣.

(١٢٣) المصدر نفسه، ص ٢١٣.

(١٢٤) نوري حموري، القيسي، شعراء أمويون، شعر عبدالله بن الحجاج، مكتبة النهضة العربية، الطبعة الأولى، ١٩٨٥، ص ٣١٤.

شـــزراً ووصــــلا للســـيوف بالخطـــا   إلى القتال فخووا وما قـــد حـــوى[١٢٥]

وهو في موقف الخوف والاعتذار، ولكنه لا يكتم أحاسيسه، وهو يرى العفـــو والصفح ويلتمس الأمان الذي أعاد إليه اطمئنانه وراحته، وضعف عليه همه.

يقول جرير:

يا عينُ جودي بـــدمع هاجـــه الـــذِّكرُ   فما لدمعكِ بعـــد اليـــومِ مُـــدَّخرٌ[١٢٦]

نظم الشاعر قصيدته في رثاء يزيد بن عبدالملك، والقصيدة تتضـــمن طـــابع الحزن والإلحاح في الحض على البكاء، وقول الشاعر:"فما لدمعك بعد اليوم مُدَّخرٌ"، أي في الحض على البكاء، وقول الشاعر: "فما لدمعك بعد اليوم مدخر"، أي يطلـــب من عينيه ألا تدخر دمعاً بعد موت يزيد، وتؤكد على البكاء وتحض عليـــه، فقلبـــه يفيض بالحزن بعد رحيله، والرثاء ناشئ عن الوفاء الذي لا ينتظر أجراً، وفي بقيـــة أبيات المطلع ربط وتفصيل لمضمون البيت الأول، وهو يتحدث عن الحزن المتغلغل الموجع، يقول:

إن الخليفـــــةَ قـــــد وارى شــــمائلَهُ   غبــــراءُ ملحـــودةٌ فـــي جُولِهـــا زَوَرُ

أمسى بَنُوها وقـــد جلـــت مصـــيبتهم   مثل النجوم هوى من بينها القمـــر[١٢٧]

فهو يريد القول أن الخليفة كان كثير العطايا في حياته، وبعد وفاته أودعـــت فضائله في قبر ضيق، وفي البيت الذي يليه يصف يزيد بن عبدالملك بالقمر ويعرف أبناءه بالنجوم.

و يعبر الشاعر عن حزنه ولوعته وألم نفسه على فقدان الخليفة، ولن يكـــون وحده الذي يبكيه، فإن الذين كانوا يجدون العون عنده سيشاركونه في البكـــاء عليـــه لأن الخليفة كان كثير العطايا في حياته.

---

(١٢٥) شعراء أمويون، ص ٣١٥.

(١٢٦) ديوان جرير: ص ٣٦٢.

(١٢٧) المصدر نفسه: ٣٦١؛ وانظر أيضاً، ص ٣٦٨.

٢. ٤ الأمر:

أمر نقيض النهي: أمره به وأمرهُ، يأمره أمراً [١٢٨].

صيغ الأمر:

تختلف صيغ الأمر بين النحويين والبلاغيين والأصوليين، فمنهم، يتفقون على هذه الصيغ وإن الأمر يتم بعدة صيغ منها: أفعل، لنفعل، والبلاغيون لا يعيرون اهتماماً لهذه الصيغ، إذ ليس المهم معرفة الصيغ التي تجري عليها، وإنما معرفة المعاني التي يخرج إليها عن معناها الأصلي[١٢٩].

وهذه الصيغ:

١. فعل الأمر: وقف النحاة مواقف متباينة من الفعل في العربية وانقسموا بين بصريين وكوفيين، أما البصريون: أن الفعل ثلاث صيغ هي: الماضي، المضارع، الأمر، وقال الكوفيون: ليست صيغة الأمر "أفعل" مستقلة في ذاتها بل هي فعل مضارع ودخلت عليه لام الأمر فجزمته، وعلى أي كان الأمر، فنحن أمام صيغة معروفة عند الدارسين من نحويين وبلاغيين وأصوليين، هذه الصيغ هي "فعل الأمر"، لا يؤمر به إلا المخاطب الحاضر مفرداً كان أو جمعاً[١٣٠].

الفرزدق:

لیبكِ على الحجاج من كان باكياً　　على الدين أو شارٍ على الثغرِ واقفِ
وأيام سوداء الذارعين لم يدع　　لها الدهر مالاً بالسنين الجوالفِ[١٣١]

نظم الشاعر أبيات القصيدة في رثاء الحجاج، وبدأ القصيدة بالإلحاح في طلب البكاء عليه، فهو يشعر أن موته قوض آخر دعامة في مجد الأسرة والقبيلة دون

---

(١٢٨) ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، ص٢٦.

(١٢٩) عاطف فضل محمد خليل، المصدر السابق، ص ٩٦.

(١٣٠) المصدر نفسه، ص ٩٦ - ٩٧.

(١٣١) ديوان الفرزدق، ج٢، ص ٥.

بديل له فيطلب البكاء والحزن عليه، وحزنه على الحجاج لذاته ولشخصه، ولكونه مصدراً ورمزاً لمجد الأسرة والقبيلة.

وفي البيت الثاني يخاطب تلك المرأة التي أسودّت يداها من الضيق والشدة والتي أضنى عليها الدهر في الأيام الصعبة القاسية، وكان الخليفة مصدر الرزق للأيتام جميعاً.

ويشير الشاعر إلى مكانة الحجاج وإنه يأتي في المرتبة الثالثة بعد النبي والخلفاء، وإنه لم يكتب نعي بمثل ما يكتب له وما دُفن امروٌ في أرض بمثل قيمته، ويتضح ذلك من قوله:

وما ذَرَفَتْ عَيْنَانِ بَعْدَ مُحَمَّد ... على مثلِهِ إلا نُفُوس الخلائفِ

وما ضُنمِّت أرضٌ فَتَحْمِلَ مِثْلَهُ ... ولاخُطَّ يُنعى في بُطُون الصحائفِ[١٣٢]

وتجده بعد أن عرض آلامه وحزنه على الحجاج في الأبيات الأولى، انتقل الشاعر إلى ذكر صفاته التي تحلى بها، فيقول إنه ليس من يماثله في إخماد الرياح التي يحدثها الشيطان عبر الثائرين، وكان كريماً يرعى الأيتام ويكرمهم حيث يقول:

لحزمٍ ولا تنكيل عفريت فتنةٍ ... إذا اكتملت أنياب جرباءَ شارف[١٣٣]

وإذا نظرنا إلى معاني القصيدة نجدها مليئة بالحزن الذي يغمر قلبه، ونرى لهجة الصدق واضحة في حديثه عن أحزانه، فيصور لنا بهذه الكلمات أقصى معاني الإحساس بالحزن والألم، والإحساس بالضياع، ويتكرر المعنى نفسه في باقي أبيات القصيدة فهي لا تخلو من طابع الحزن والألم على فقدان الحجاج.

---

(١٣٢) ديوان الفرزدق، ص ٨٥.

(١٣٣) المصدر نفسه، ص ٨٥.

ويقول عمر بن أبي ربيعة:

أبلغْ سُــلَيْمى بــأن البــين قــد أفــدا   وابنئ ســليمي بأنّــا رائحــون غــدا

وقــل لهــا كيــف أن يلقــاكِ خاليــةً   فليس من بانَ لم يعهد كمَنْ عَهِــدا[١٣٤]

القصيدة قيلت في عائشة بنت طلحة، وقد كنى عن اسمها بسليمي وسكينة لأنه وعد بني أبي بكر أن لا يذكرها في شعره، فبدأ القصيدة باستخدام أســلوب الأمــر حيث يقول: "ابلغ سليمي بأن وقت الفراق قد حان وقرب، وأننا داخلون غداً، ونلحظ طابع الحزن الذي غلب على مفردات القصيدة، وهو حزن الشــاعر علــى فــراق محبوبته وقد أرغم على فراقها، ويسألها في البيت التالي كيف يلقاها قبل الفراق دون أن يراهما أحداً؟

وكأن لقاءها أمل يتلهف على تحقيقه:

أما شعور اليأس فيعبر عنه في المطلع بأن الذي كان يحسبه مجــرد فــراق يرجى معه الأمل في اللقاء تحول إلى موت لا أمل معه "بأن البيت قد أفدا".

ونجد باقي القصيدة تتدرج في عرض خواطر الشاعر، فبدأ بإجمال المشاعر المسيطرة على نفسه وهي مشاعر الحزن والألم على فقدان محبوبته، ويطلب منهــا أن تبقى على العهد كما هو باقي عليه، حيث يقول:

نعهــــد إليــــكِ فأوفينــــا بمعهــــدنا   يا أصدق الناس موعوداً إذا وعدا[١٣٥]

ويغلب على الشاعر الإحساس بوحشة فراق أهله وأصحابه، وحزنــاً علــى رحيله عن دياره، فيتذكر حرمانه من قلب رقيق يؤنس وحشته، ويخفف عنه بعــض ما يعانيه، وأما مشاعر الألم في شماتة الأعداء، ومن انتصارهم عليه فكانت أمانيهم أن لا نرى بعضنا أبداً، يقول:

---

(١٣٤) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٩٩.

(١٣٥) المصدر نفسه، ص٩٩.

بالله ما نمــتُ مــن نــومٍ تَقَــرَّ بــه   عينــي ولازال قلبــي بعــدكم كَمَــدا
كــم بــالحرام ولــو كنــا نحالفــه   من كاشحٍ وَدَّ أنَّا لا نُــرى أبــدا[١٣٦]

وفي بقية القصيدة لا يكاد يتجاوز هذه المشاعر، فهو يكرر كثيراً شعوره بألم التحول في حياته.

(١٣٦) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٩٩؛ وانظر ديوان الفرزدق، ص٥١٨؛ وديــوان جميــل بثينة، ص٣٣؛ وديوان جرير، ص ٣٧٨؛ وديوان ابن الدمينة، ص١٣.

الفصل الثالث
المطلع ودلالته النفسية

٣. ١ الاتجاه النفسي في الدراسات النفسية:

هناك اتجاه واضح إلى ربط الأدب بالدراسات النفسية، وبالمجال النفسي ولم تعد أهمية الدراسات النفسية في الأدب خافية في البحوث العلمية فأصبح شبه إجماع لدى الباحثين والنقاد على أن أقرب الحلول لمشاكل الأدب هو الدراسات النفسية، وهناك مشاكل أدبية لدى الباحثين منها "اختلاف المطلع عن الموضوع في القصيدة القديمة، وتباين العناصر ولا يستقيم فهمها إلا بإخضاعها للمجال النفسي، فنحن حين نعرض مطلع أي قصيدة على نفسية الشاعر واتيح لنا معرفة نفسيته سنجد أن المطلع ليس إلا صدى لنفسية الشاعر!"[١٣٧].

ومقدمة القصيدة تحمل أكثر من دلالة، فمقدمة الغزل تحمل جانباً يشترك فيه كثير من القصائد، وجانباً يمثل نفسية الشاعر وحاله[١٣٨].

والاتجاه النفسي يعتمد على نتائج الدراسات والأبحاث النفسية للكشف عن جوانب الشعر باعتباره عملاً فنياً[١٣٩].

ويحاول الشاعر أن يخلق نوعاً من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق التوقيع الموسيقي الذي يعد أساساً في أي عمل فني، وذلك لأن الشاعر إذا لم يوفق في خلق حالة من التوازن بينه وبين العالم الخارجي فإن الصورة الموسيقية مهما تكن فيها من تناسق، فإنها تفشل في تحقيق غايتها الفنية، أي أنها لا تعيننا على ربط نفوسنا بالوجود الخارجي، والشاعر كما يتخذ الصورة الموسيقية وسيلة إلى ذلك التوافق النفسي الطبيعي فإنه كذلك يستغل الصورة المكانية لخلق هذا التوافق[١٤٠].

---

(١٣٧) عبد الحليم حفني، المصدر السابق، ص ٥٣ -٥٥.

(١٣٨) المصدر نفسه، ص ٦٢.

(١٣٩) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(١٤٠) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، الطبعة الرابعة، ص ٥٦.

وعلى هذا ينبغي أن ننظر إلى الصورة الشعرية لا على أنها تمثل المكان المقيس بل المكان النفسي[١٤١]، والشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية، لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية، وكل ما للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة هو أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس، لأن الشعر إذا كان تقريرياً أو عقلياً كان مدعاة للملل[١٤٢].

غير أن الأداء الحسي الذي يمثل الشعر، لا يمكن الوصول إليه من خلال استخدام الكلمات الحسية فقط، وإنما يثير الشاعر فينا الدهشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذي يخطف الأبصار[١٤٣].

وليس من الضروري أن يمثل حزن الشاعر في قصائد الرثاء، فليس فقد عزيز هو السبب الوحيد الذي يكرب نفس الشاعر، فقد يكون الفشل في تجربة حب، أو فشل في الحصول على مطلب حيوي، أو خيبة أمل التي تحكم الطموح، باعثاً للأسى في نفس الشاعر[١٤٤].

ونلاحظ أن الشاعر يأتي بمعانٍ في مطلع القصيدة أو مقدمتها تبدو غريبة ولا نجد لها معنى أو وجها بل لو سأل الشاعر نفسه لا يجد لديه جواباً لتفسيرها، ولكننا نستطيع أن نقول إن هذه الدراسات النفسية أحدثت تحولاً في النقد الأدبي، وخاصة فيما يتعلق بمطلع القصيدة في ناحية معينة وهي الانتقال من التركيز على المخاطب إلى التركيز على الشاعر نفسه، أي أن النقد كان يراعى أن الشعر ومنه المطلع لابد أن يكون مناسباً للمخاطب، وأصبح ينظر أولاً إلى مدى علاقته بنفسية الشاعر[١٤٥].

---

(١٤١) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، الطبعة الرابعة، ص ٥٩.

(١٤٢) المصدر نفسه، ص ٦٢.

(١٤٣) المصدر نفسه، ص ٦٢.

(١٤٤) المصدر نفسه ،سص ٧٢.

(١٤٥) عبد الحليم حفني، المصدر السابق، ص ٥٥ - ٥٩.

٣. ٢ مفهوم الاتجاه النفسي في الشعر:

هو اتجاه يعتمد على نتائج الدراسات والأبحاث النفسية التي تنسب إلى علم النفس والتحليل النفسي، للكشف عن جوانب الشعر باعتباره عملاً فنياً، سواء منها ما يتصل بأبعاد العمل وخصائصه، ودون أن يهمل استخدام سائر المعارف المتاحة[١٤٦]. ويتحدث عبدالقادر الجرجاني في كتابه: "الوساطة بين المتنبي وخصومه"، عن مكونات الفنان النفسية، إذ يرى أن "مكونات الشاعر تتمثل في الطبع والرواية والذكاء والدربة وذلك عندما يقول: "إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع الرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة لها وقوة لكل وأحد من أسبابه فمن اجتمعت لديه هذه الخصال فهو مبدع"[١٤٧].

وإن هذه العناصر بسماتها النفسية تشكل لدى الجرجاني الأساس لمنحى نفسي يقيس به الشاعر وشعره[١٤٨].

وسنحاول دراسة بعض المطالع، راصدين الخيوط النفسية الدقيقة التي يمكن أن نعثر عليها في هذه المطالع.

الأخطل:

خَفَّ القَطِينُ فراحوا منكَ أو بكروا   وأزعجَتْهُم نوىً في صَرْفها غِيَرُ
إلى امرئٍ لا تُعدّينا نَوافِلُهُ   أظْفَرَهُ الله فَلْيَهْنَأ لهُ الظَّفَرُ
الخائضِ الغَمْرَ والمَيْمون طائِرُهُ   خَلِيفَة اللهِ يُسْتَسقى بهِ المَطَرُ[١٤٩]

---

(١٤٦) د. سعد أبو الرضا، الاتجاه النفسي في نقد الشعر أصوله وقضاياه، مكتبة المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٨١، ص ٢٥.

(١٤٧) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه،١٩٤٥، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، ص ١٤.

(١٤٨) نفسه، ص ١٤.

الدربة: محاولة اكتساب خبرة في مجال الأدب وهي المرات تتكرار المحاولة حتى يستقيم الملكة على نهجها السوي.

(١٤٩) ديوان الأخطل، ص ١٩٢ -١٩٧.

هذا المطلع من المطالع التي عيبت على الأخطل، فعندما قرأ الأخطل قصيدته خف القطين فراحوا منك أو بكروا تطيرّ من المطلع وقال عبد الملك: لا، بل منك. وإذا نظرنا إلى القصيدة بشيء من التعمق والإحاطة بظروفها نجد أن الأخطل كان موفقاً من الناحية الفنية في هذا المطلع، ولوجدنا أنه بالغ الدقة في التعبير عن نفسية الشاعر ومشاعره التي تعد مزيجاً من والفرح والغضب في آن معاً، فخليطه ومعاشروه يريدون أن يرحلوا إلى الخليفة عبدالملك بن مروان، ونحن نلحظ أن المطلع لا يعبر عن فرديته بقدر ما يعبر عن المجموع العام لقبيلة تغلب، فالحديث عن القطين هو الحديث عن العام وعن المجموع، ولم يكن الحديث عن رحلة فردية، وغالباً ما تأتي هذه المطالع عندما يكون الحديث عن شأن عام.

يقول الأخطل في مستهل قصيدته:

خَفَّ القَطينُ فراحوا منكَ أو بكروا ... وأزعجَتْهُمْ نوىً في صَرْفها غيَرُ

كأنني شارِبٌ يومَ استُبِدَّ بهمْ ... من قَرْقَفٍ ضَمِنَتْها حِمصُ أو جَدرُ[١٥٠]

فرحلة القطين التي تتعلق مشاعر الأخطل بها، تتجه إلى عبدالملك بن مروان الخليفة الأموي، ويستقر بها الحال عند الخليفة عبدالملك، وهنا يلح الشاعر على عناصر عدة منها الشجاعة والكرم، ولكن الشعراء ينوعون في هذه المعاني فمرة يفصلون، ومرَّه يجمعون، يقول الأخطل:

إلى امرئ لا تُعدّينا نَوافِلُهُ ... أظْفَرَهُ الله فَلْيَهْنأ لهُ الظّفَرُ

الخائضِ الغَمْرَ والمَيْمون طائِرُهُ ... خَليفَةِ اللهِ يُسْتَقَى بهِ المَطَرُ[١٥١]

في استدارة تشبيهيه يمدح الأخطل الخليفة بالكرم، فالفرات وهو في أعلى درجات اضطرابه، وقد اجتمعت إليه روافده كلها، ليس بأكرم من الخليفة يقول:

وما الفرات إذا جاشت غواربه ... في حافتيه، وفي أوساطه العُشَرُ

وزعزعته رياح الصيف، واضطربت ... فوق الجآجئ، من آذيه غُدُرُ

---

(١٥٠) ديوان الأخطل، ص ١٩٢.

(١٥١) المصدر نفسه، ص١٩٧ - ١٩٨.

يومـــاً بـــأجود منـــه، حـــين نســـألهُ ولا بأجهر منـــهُ حـــين يجتهـــر[١٥٢]

ويبدو أن الأخطل على عجلٍ في رحلته، كما يبدو أيضاً أنه متأكد من نهايـــة هذه الرحلة التي تنتهي به إلى حيث مستقر الخليفة عبدالملك بن مروان، يقول:

إلـــى امـــرئ لا تُعـــدّينا نَوافِلُـــهُ أظْفَـــرَهُ الله فَلْيَهْنـــأ لـــهُ الظّفَـــرُ
الخائضِ الغَمْـرَ والمَيْمـون طـائِرُهُ خَليفَـةِ اللهِ يُسْـتقَى بـهِ المَطَـرُ[١٥٣]

فهو الخليفة الجواد المعطاء الذي ينتمي إلى أرومةٍ طيبة ونبعةٍ مباركة وهـــم في الذروة العليا من قريش.

ولكنه مع ذلك يبدو الأخطل عاتباً على عبدالملك بن مروان، وذلك لتقريـــب بعض قبائل قيس بن عيلان من مجلسه، وهم الذين ناصبوا الخلافة الأموية العـــداء، ويقدم النصيحة للخليفة أن يبعد زفر بن الحارث أحد زعماء قبائل قيس عيلان عـــن مجلسه، ويبدو أن هذه المكانة التي حظي بها زفر بن الحارث قد أزعجت الأخطـــل أيما إزعاج، فالأخطل وأهله وعشيرته هم الأولى بالتقريب لأنهم هم الذين ناضـــلوا من أجل الأمويين وقاتلوا أعداءهم، وزفر بن الحارث الكلابي، وقبائل قيس عـــيلان، عامة هي الأولى، بالإبعاد وليس التقريب، يقول الأخطل:

بنـــي أُميـــةَ أنّـــي ناصِـــحٌ لَكُـــمْ فـــلا يَبِيَـــتنَّ فـــيكُمْ آمنـــاً زُفَـــرُ
واتخِـــذوهْ عَـــدُواً إنَّ شـــاهدَهُ ومـــا تَغَيّـــبَ مِـــنْ أخلاقِـــه دَعَـــرُ
إن الضَّـــغينَةَ تَلْقَاهـــا وإن قَـــدُمَتْ كـــالعرّيكمُن حينـــاً ثـــمَّ يَنْتشِـــرُ
وقَدْ نُصِـرْت أميـرَ المـؤمنين بِنَـا لَمْا أتَاك بـبطْنِ الغُوطَـةِ الخَبَـرُ[١٥٤]

ومن هنا يمكن أن نفهم بعض دلالات المطلع في هذه القصيدة، فربما تنـــاهى إلى مسامع الأخطل الشاعر، أن الخليفة يدني من مجلسه زفر بن الحـــارث، لـــذلك

---

(١٥٢) ديوان الأخطل، ص١٩٦.

(١٥٣) المصدر نفسه، ص ١٩٦ - ١٩٧.

(١٥٤) المصدر نفسه، ص ٢٠٣.

أزعجه هذا التقريب، ولهذا كان في عجلة من أمره تستخفه مشاعر الغضب والعتب التي تُعد المحور الرئيس في القصيدة كما نرى بعد ذلك قيام الأخطل بتجريد هوية قبائل قيس عيلان، ويذكر بطونها واحداً واحداً يصب عليهم جام غضبه، ويقذفهم بسهام هجائه، يذكرهم بوقائع قبيلة تغلب التي أذاقوا منها هذه القبائل الذل والهوان، ومنها مقتل عًمير بن الحباب السُلمي في وقعة " الحشّاك".

حتى أذعنت قبائل قيس عيلان وأعطت طاعتها للخليفة:

وقيسُ عيلانَ حتى أقبلوا رَقَصاً فبايعوكَ جهاراً بَعْدما كَفروا

فلا هدى اللهُ قَيساً من ضَلالتِهِمْ ولاَلَعاً لبِنَي ذَكْوانَ إذْ عَثَروا[١٥٥]

ثم يعود مرة ثانية إلى ذكر بعض عشائر قيس بن عيلان ورجالاتها، مثل سُليم وكلاب وكليب بن يربوع، ويقوم الأخطل بتبكيت هؤلاء الأقوام جميعهم مذكراً الخليفة بمواقعهم السابقة من الخلافة الأموية.

وهكذا نلحظ مدى ملاءمة مطلع القصيدة لمضمونها وللجو النفسي الذي كان يسيطر عليها وبالتالي فإن مقدمة القصيدة هي انعكاس لنفسية الشاعر بكل ما فيها من إنفعالات ومشاعر.

ويقول **مالك بن الريب:**

ألا ليتَ شعري هل أبيتنَّ ليلةً بجنب الغضى أُزجي القلاص النواجيا

فليت الغضى لم يقطع الركبُ عرضَه وليت الغضى ماشي الركابَ لياليا[١٥٦]

فقصيدة مالك بن الريب تعد من عيون الشعر العربي، فهي تحكي تطوراً ملحوظاً في غرض شائع من أغراض الشعر العربي وهو رثاء النفس، فالشاعر يرثي نفسه في لحظات حياته الأخيرة محاولاً أن يمزج هذا الرثاء بصور من الشجاعة والبطولة، وقد أضافت القصيدة إلى فن الرثاء مجموعة من القيم الاجتماعية

---

(١٥٥) ديوان الأخطل، ص ١٠٦.

(١٥٦) أشعار اللصوص وأخبارهم، شعر مالك بن الريب، ص٢٩٧.

كالوفاء الأسري الذي نجده بين الشاعر وأسرته من جهة، أو بين الشاعر وأصحاب من أفراد المجتمع الواحد[١٥٧].

وقد حملت القصيدة مجموعة من الظواهر أبرزها "الحنين الدائب إلى الوطن"، لذلك فهو يكرر الألفاظ الدالة على أرضه ووطنه وماضيه فاستعماله للفظ الغضى"، صورة من صور هذا الحنين "فالغضى بالنسبة للشاعر رمز مشحون يكشف عن ذكريات عذبة لدى الشاعر في تلك الحياة البدوية القديمة التي يتمنى أن يعود إليها"[١٥٨].

واستخدام الشاعر للفظة (القلاص) وهي الإبل الفتيّه دليل على تمسك الشاعر وارتباطه بنمط حياته السابقة ارتباطاً عملياً، فالحنين ينازع قومه دوماً إلى حياتهم البسيطة والعفوية، فقد كانوا لا يفضلون شيئاً على حياتهم الرعوية[١٥٩].

ونلاحظ أن المشاعر النفسية كانت مسيطرة على مالك التي تتمثل في الإحساس بوحشة الغربة بعيداً عن الأهل والوطن وبهوان الموت في هذه الوحدة المقفرة ونلحظ ذلك من خلال مطلع القصيدة، فيعبر من خلاله عما يدور في نفسه.

وهذا الحنين دفع الشاعر في مواقف عديدة، لأن يستظهر كل ما يسلي به نفسه ويعزِّيها عن ألم الفراق، فنراه دائم الإحساس بالماضي وما فيه من ذكريات طيبة، يقول الشاعر:

وما كان عهدُ الرمل مني وأهلهِ	ذميماً ولا ودّعْتُ بالرملِ قاليا
أقول لأصحابي ارفعوني فإنه	يَقَرُّ بعيني أن سهيلٌ بداليا[١٦٠]

---

(١٥٧) د. إبراهيم الحاوي، رثاء النفس بين عبد يغوث وقاص الحارثي ومالك بن الريب، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٨، ص ٣٨.

(١٥٨) د. محمد عبدالعزيز الموافي، قراءة في الأدب الإسلامي والأموي، ص ١١١.

(١٥٩) رثاء النفس بين عبد يغوث وقاص الحارثي ومالك بن الريب، ص ٣٩.

(١٦٠) عبدالمعين الملوحي، أشعار اللصوص وأخبارهم، الطبعة الأولى، ١٩٨٨، شعر مالك بن الريب، ص ٢٩٤ - ٢٩٧.

في هذه الأبيات مثل لنا مالك بن الريب مرحلة الانتقال المفاجئ من حياة إلى أخرى، لقد مثل مالك بن الريب هذا المستوى الشعوري حين تمسك بكل رموز الحياة القديمة التي كانت تشده إلى الماضي، فاستخدام الشاعر رمز من أشد الرموز التصاقاً بالحياة العربية، وهو "النجم سهيل"، دليل على حنين الشاعر نحو الحياة المألوفة لديه، فهو يعبر من خلاله تعبيراً عن استمرار الحياة الذي يتطلع إليه الشاعر في أخطر لحظات حياته، وهذا يجعل للنجم سهيل دلالته النفسية التي تؤسس معنى الارتباط بين الشاعر ووطنه، وبينه وبين ماضيه(١٦١).

ونلاحظ لدى الشاعر تكرار للفظة الرمل، فحين يكرر الشاعر لفظة الرمل وهو مهد الطفولة ومربع الصبا، فهو يعكس صورة من صور الوفاء بالعهد، فلم يكن عهد الشاعر بالرمل وبأهله ذميماً، ثم ينتقل الشاعر إلى وصف عاطفة البنوة والأبوة في نفوس القوم، ونلاحظ ذلك عندما أحس الشاعر بيتم ابنته لأنه توقع إلاَّ يعود من غزوته، فهو يشعر بالخوف والألم على ابنته من بعده، وفي نفس الوقت يعتب على والديه اللذين لم يمنعاه من الخروج، وثنيه عن مقصده، يقول الشاعر:

تقول ابنتي لما رأت طولَ رحلتي سفارُكَ هذا تاركي لا أباليا
ودَرّ كبيريّ اللذينَ كلاهما عليّ شفيقٌ ناصحٌ لو نهانيا (١٦٢)

ثم ينتقل الشاعر إلى التحدث عن الأدوات التي يستخدمها في قتال الأعداء، وصور لنا فروسيته وشجاعته التي رسمها لنفسه، فهو يقول إنّ أدوات الحرب كالسيف والرمح والجواد، كانت وفيّة للشاعر، كما كان هو وفياً لها، فهي حزينة لحزنه فالشاعر لم يجد من يبكيه في أرض الغربة إلا هي.

تذكرت من يبكي عليّ، فلم أجدْ سوى السيف والرمح الردينيِّ باكيا
وأشقرَ محبوكٍ يَجُرَّ عنانه إلى الماءِ، لم يتركْ له الدهر ساقيا

(١٦١) انظر: "رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب"، ص ٤٠ -٤١.
(١٦٢) أشعار اللصوص وأخبارهم، شعر مالك بن الريب، ص ٢٩٢ - ٢٩٣.

وقد كنت عطّافاً إذا الخيـلُ أدبـرتْ سريعاً لدى الهيجا إلى مَنْ دعانيا[١٦٣]

ونرى أن الشاعر استطاع أن يعبر عن كل مشاعره ونفسيته وأحاسيسه نحو الموضوع، بأسلوب لم يكن مباشراً ولا صريحاً، ولكنه كان واضحاً لكـل متأمـل، وبخاصة في المطلع، حيث عبر عن "انفعال حاد وشعور قوي بالمفارقة بين الموت والحياة وشوقه إلى الأهل والأحباب والديار وإشفاق اليم على النفس، ورثاء شخصي نابع من إحساس الشاعر بذاته كثيراً من الصور والعبارات التي يمكـن أن تكـون رموزاً إلى شعور يتجاوز الإحساس الشخصي الذاتي ليعبر عن إحساس حضـاري، فهذا التشبيه العجيب بالغضى وترداد ذكره خمس مرات في ثلاث أبيـات متتاليـة، مقرون بسجن العودة إليه تارةً بالندم على فراقه يمكن أن يكون رمزاً لحس عام إلى الحياة العربية القديمة"[١٦٤].

ويقول عمر بن أبي ربيعة:

أمِـنْ آلِ نُعـمٍ أنـتَ غـادٍ فَمُبْكـرِ غـداةَ غـدٍ أم رائـحٌ فمُهجِّـرُ[١٦٥]

تعد هذه القصيدة أبرز قصائد عمر بن أبي ربيعة الغزلية، وأكثـر القصـائد دلالة على مذهبه الغزلي الذي عرف به العصر الأموي، والذي اختلف كثيراً عـن طريقه شعراء ما قبل الإسلام في افتتاحيتهم الغزلية، لا بل أنّ عمر بن أبي ربيعـة جعل ديوانه الشعري قصراً على الغزل ولم يقل في غرض آخر غيره.

وقد رويت أخبار كثيرة تدل –فيما تدل عليه - على الأهمية التي احتلتها هـذه القصيدة في بابها وميدانها، وفيما دلت عليه من طريقة عمر بن أبي ربيعة الغزلية،

---

(١٦٣) أشعار اللصوص وأخبارهم، شعر مالك بن الريب، ص ٢٩٣ - ٢٩٤.

(١٦٤) عبدالقادر القط، في الشعر الإسلامي الأموي، دار النهضة العربيـة، بيـروت ١٩٨٧، ص ١١٣.

(١٦٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص١٠٠.

ويروى أن بعض الناس لامُوا عبد الله بن عباس من حفظ هذه القصيدة، فقال: إنّا نستجيدها، وكان بعد ذلك كثيراً ما يقول: هل أحدث هذا المغيري شيئاً بعدنا[١٦٦].

ويروى أيضاً أن عبدالله بن عباس كان يقدم عمر بن أبي ربيعة على مجالس الخوارج الأزارقة برئاسة نافع بن الأزرق الحنفي، وكان نافع يقول: الله يا ابن عباس، إنا نضرب إليك إكباد المطيّ من أقاصي البلاد نسألك عن الحلال والحرام وتتثاقل عنا، ويأتيك مترف من مترفي قريش فينشدك:

رأت رجلاً أمّا إذا الشمس عارضت فيخزى وأمّا بالعشي فيخسرُ

فقال: ليس هكذا: قال: فكيف قال؟ قال:

رأت رجلاً أما إذا ما الشمس عارضت فيضحى وأمّا بالعشي فيخسر

فقال: ما أراك إلاّ قد حفظت: قال: أجل، وأن شئت أن أنشدك القصيدة أنشدنك إياها، قال: فإني أشاء، فأنشدك القصيدة حتى أتى على أخرها[١٦٧].

ولكن الدارسين المحدثين ركزوا بشكل أساسي على نواحي التجديد في قصيدة عمر الرائية.

وتم التركيز بدرجة كبيرة على المغامرة الغزلية في ليلة ذي دوران، وهذا التركيز أيضاً تم على رسم المعالم الخارجية للمغامرة الغزلية التي جاءت على شكل قصة غزلية ثمّ لها بعض معالم القصة من وجود الزمان والمكان والشخوص والحوار وما إلى ذلك، لكنهم لم يركزوا التركيز الوافي على القصيدة كاملة، ولم يتم ربط أجزائها ببعضها وخصوصاً أبيات المطلع التي تلخص نفسية عمر بن أبي ربيعة في رائية خاصةً وفي شعره عامةً.

---

(١٦٦) ابن واصل الحموي، تجريد الأغاني، تحقيق: طه حسين، وإبراهيم الأبياري، ق١،ج١، ص ٣٩.

(١٦٧) المصدر نفسه، ص ٣٨ - ٣٩؛ وانظر أيضاً روائيات حول الرائيةn المصدر نفسه، ص ٤٢ - ٤٣.

يقول في أبيات المطلع:

أمِنْ آلِ نُعْم أنتَ غادٍ فَمُبْكِرُ ... غداةَ غد أمْ رائحٌ فَمُهَجِّرْ

لحاجةِ نفسٍ لم تَقُلْ في جَوابِها ... فَتُبْلِغ عُذْراً والمَقالة تُعذر

تهيمُ إلى نُعم فلا الشّملُ جامع ... ولا الحبلُ موصولٌ ولا القلبُ مقصرُ

ولا قُرْبُ نُعْم إن دَنَت لكَ نَافِعٌ ... ولا نأيُها يُسلي ولا أنْتَ تَصْبرُ[١٦٨]

وعند النظر في مطلع القصيدة نرى أن عمر بن أبي ربيعة يبدؤها باستفهام استنكاري، فهل يستنكر الشاعر شيئاً على نفسه؟

فالشاعر يجرد من نفسه شخصية يخاطبها، وقد درس البلاغيون هذا الأسلوب تحت ما سموه التجريد، وقد يتضمن هذا الأسلوب معنى الصراع الداخلي الذي تضطرم به نفس الشاعر، فعلى الرغم من أن هذا الصراع يأخذ شكلاً خارجياً، إذ يجرد الشاعر من نفسه شخصية يخاطبها، وهو يكشف عن الصراع الداخلي عند الشاعر وعن المتناقض في تجربته مع "نعم" وعلة هذا الأسلوب علة نفسية، فوجود مسافة بين الشاعر ونفسه ضرورة لابد منها إذا أراد أن يرى نفسه بوضوح ويقيم معها حواراً ويخرج من غمرة التجربة التي طغت عليه.

فالتضاد واضح بين غادٍ ومبكرٍ، ورائحٍ ومهجرٍ، وهو تضاد يوضح لنا حالة عمر بن أبي ربيعة بين البرد والحر، فهو يعترف بوجود الشمل وحبل المودة، ولكنه ينفيهما بالوقت نفسه، فلا الشمل جامعٌ، ولا الحبلُ موصولٌ، فالشمل موجود ولكنه ليس جامعاً، والحبل موجود ولكنه ليس موصولاً، حتى نُعم هي الأخرى متناقضه، فهي قريبة بعيدة، فقربها لا ينفع وبعدها لا يسلي وهو لا يصبر مما يزيد حد التناقض.

وقول الشاعر "وأُخرى أتت من دون نُعم ومثلها، فيفهم هذا البيت على أكثر من وجه "فأُخرى"، تعني وجود عقبه تفرق بينه وبين نُعم، وقد تكون فتاة أخرى فرقت بينه وبين نُعم وهذه الفتاة كافية ليترك نُعم، ونراه يبحث عن مخرجٍ من

---

(١٦٨) ديوان عمر بن أبي ربيعة: ص ١٠٠.

مشكلته في الرسول الذي أرسله إلى نُعم ليبلغها تحيته بعد أن أصبح غير قادر على الوصول لبيتها، يقول الشاعر:

وأُخرى أتَتْ من دون نُعـمٍ، ومثلُهـا نَهَى ذا النُهى لو تَرعَـوي أو تُفَكِّـرُ
ألكنْـي إليهـا بالسـلامِ، فإنَّـهُ يُشَـهَّرُ المـامِي بهـا ويُنَّكـرُ
بآيـةِ مـا قالـت غـداة لِقيتُهـا بِمـدفعِ أكنـانٍ أهـذا المُشَـهَّرُ
قليـلٌ علـى ظهـر المطيـة ظلُّـهُ سوى ما نفي عنـه الـرِّداء المُحبَّـرُ
وأعجَبَها مـن عيشِـها ظِـلُ غُرْفَـةٍ وريَّانُ ملتفٌّ الحـدائق أخْضَـرُ[١٦٩]

وكأن الشاعر يريد أن يقدم حلاً نفسياً لأزمته القائمة ويتخلص مـن عالمـه المتوتر ويعود إلى ماضيه متبعاً أسلوب الارتداد ليتظلل به من هجير الحاضر مـن جهة ويثير في نفس نُعم هذه المواقف ليحرك الماضي فـي نفسـها ويـدفعها إلـى الوصول من جديد.

ويتابع الشاعر قوله:

لـئن كـان أيّـاه لقـد حـال بَعْـدنا عـن العهـدِ والأنسـانُ قـد يتغيَّـرُ
فـدلَّ عليهـا القلـبَ ريَّـا عَرَفْتُهَـا لها وَهَوى النَّفْسِ الذي كادَ يَظْهَر[١٧٠]

ويفهم من قول الشاعر "لقد حال بعدنا العهد"، أنه يشير إلى العهد وهو رابطة الحب وليس تغير شكل عمر هو كثرة الأسفار، فلو كانت علاقة الحب قوية وراسخة لانطبعت صورته في قلبها ولعرفته دون تشكك.

وينهي الشاعر قصيدته بالحديث عن الرحلة التي قام بها، يقول الشاعر:

وقمـتُ إلـى عـنسٍ تَخـوَّن نِيَّهـا سُرى الليلِ، حتـى لَحْمُهـا مُتحسـرُ
فبـتُ رقيبـاً للرفـاقِ علـى شـفاً أحاذرُ مـنهُمْ مَـنْ يطـوفُ وأنظـرُ

---

(١٦٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٠٢ - ١٠٣.

(١٧٠) المصدر نفسه، ص ١٠٤.

إلـــيهم مـــن يســـتمكنُ النـــومُ مـــنهمْ ولي مجلسٌ لولا اللُّبانـــةُ أوعَـــرُ[١٧١]

فهو يتحدث عن المغامرة الليلية، ورحلة الناقة في الصحراء، وأول ما يطالعنا قلق الشاعر وخوفه المتمثل بالرفاق والقمر والرعيان، فالشاعر يعيش في مجتمع له أعرافه وتقاليده التي يحرص عليها، ولا بد له من مراعاة هذه الأعراف ومهما قيـل عن عمر بن أبي ربيعة وعفافه فإن حذره وخوفه يعنيان مراعاتــه لهــذه التقاليــد وسيطرتها عليه.

وفي غرض الصحراء نهاية، وقد جاء الدارسون في سبب مجيء هذه الرحلة في خاتمة القصيدة الغزلية لا مجال هنا للتفصيل فيها"[١٧٢]، ولعل سبب هذا الاختلاف في الأساس يعود إلى نظرة الدارسين إلى ما لفت انتباههم من اختلاف طريقة عمــر بن أبي ربيعة الغزلية عن سابقيه ومعاصريه في ما عرف بــ " الغزل الحضــري"، هذا من جهة ومن جهة أُخرى هو عدم النظر إلى القصيدة على إنها كــلٌّ متكامــلٌ وليس أجزاء مفككة.

وندرك من خلال القصيدة أن هناك اتصالاً نفسياً بين المطلع وجو القصــيدة العام يجعل منه مفتاحاً للحالة النفسية الغالبة على القصيدة، وهي الشعور بلوعة الفقد والحرمان والتعبير عن الحب الدائم الصادق، وتصوير مغامرات الشاعر الليلية في محاولة للقاء إحدى النساء أو طائفة منهن.

عبيدالله بن قيس الرقيات:

يُعَّد عبيدالله بن قيس الرّقيات شاعر الزبيريين وقد وجه مدائحه إلى مصــعب ابن الزبير القائد العسكري لأخيه عبدالله، والــذي كــان موجــوداً فــي العــراق، والمفروض أن يوجه مدائحه إلى عبدالله بن الزبير رأس الحزب السياسي الزبيري، لكن بضاعة الشعر - فيما يبدو - لم تكن بضاعة رائجة عند عبدالله بن الزبير.

وقصيدته الهمزية التي تعد القصيدة الأشهر التي تمثل الحزب الزبيري وجهها عبيدالله إلى مصعب بن الزبير، وليس إلى عبدالله يقول في مطلعها:

---

[١٧١] ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٠٥.

[١٧٢] انظر: "تجريد الاغاني"، ص ٤٤.

أَقْفَــرَتْ بَعْــدَ عَبْــدَ شَــمْسٍ كَــدَاءُ فَكَــــدَّي فــــالركنُ فالبَطْحَــــاء[١٧٣]

يبدأ المطلع بوقفة طللية، واللفظة الطللية في الأغلب تستدعي عنصري الماضي والحاضر، ففي الوقت الذي تتحدث فيه اللحظة الطللية عن الحاضر المقفر، الحاضر الذي يمثل السَّلب والتهدم، فإنه يستدعي في الوقت نفسه الماضي النقيض للحاضر تماماً، فإذا كان الحاضر مقفراً فإن الماضي كان على خلاف ذلك تماماً، فالماضي يمثل الازدهار والالتئام والوحدة ولم الشمل، وما إلى ذلك من معانٍ ودلالات.

فعبد شمس تمثل سيطرة قريش وعزتها فكانت في الماضي متعاونة متحدة الكلمة مترابطة فيما بينها، لا تختلف فيما بينها على أمور الدنيا، لكنها عندما تنازعت على الخلافة فإن الضعف قد دَّب فيها وتصدعت عصاها، وسلّت سيف الأحزاب فيما بينها، وعمت الوحشة أحياءها، وتحولت ديارها إلى خراب ووحشة وتهدم بينما في الماضي كانت نقيض ذلك تماماً، ولذلك نرى الشاعر يسرد الأماكن واحداً واحداً، وهي التي ترمز إلى سلطان قريش الذي كان يمتد فوق هذه الديار، ولذلك ويحصى الشاعر غير أثنى عشر موضعاً في ثلاثة أبيات لا لغاية الإحصاء أو حبّا في حصر هذه الأماكن ولكن ليرمز إلى المكان الذي يمثل سيطرة قريش ويرمز إلى عزها وسيادتها قبل أن تتفرق وتختلف كلمتها، يقول عبيدالله:

أَقْفَــرَتْ بَعْــدَ عَبْــدَ شَــمْسٍ كِــداءُ فَكَــــدَيُّ فَــــالرُّكْنُ فَالبَطْحَــــاءُ
فَمِنــىً فالجِمَــارُ مــن عَبْــدِ شَــمْسٍ مُقْفِــــرَاتٌ فَبَلْــــدحُ فَحِــــرَاءُ
فالخيــــامُ التــــي بُعسْــــفانَ فَالحُجْفَــــةُ فالقَــــاعُ فَــــالأبْوَاءُ
مُوحْشَــــاتٌ إلــــى تَعَــــاهِنَ فالسُّقْيا قِفَارٌ مِنْ عَبْدِ شَــمْسٍ خَــلاءُ
قَــــدْ أراهُــــمْ فــــي المَوَاسِــــمِ إذْ يَعــــزونَ حِلْــمٌ وَنائــلُ وَبَهَــاءُ
وَحِسَــــــانٌ مِثْــــــلُ الــــــدُّمى عَبْشَــمياتٌ عَلَــيْهنَ بَهْجَــةٌ وحَيَــاءُ

---

(١٧٣) ديوان عبيدالله بن قيس الرقيات، تحقيق وشرح، محمد يوسف نجم، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٨، ص ٨٧.

لا يَبِعْنَ العيابَ فـي مَوْسَـمِ النَّـاسِ إذا طـاف بالعِيـابِ النِّسـاءُ[١٧٤]

إذن هذه الديار أصبحت قفاراً بعد رحيل عبد شمس عنها، بعد اختلاف قريش على الخلافة، وبعد انتقال مركز الخلافة من المدينة المنورة إلى الشام، فهو يذكر من الأماكن، كداء، فالركن، والبطحاء، ومنى، ومرمى الجمـار، وعُسـفان، وتعـاهن، والسُّقيا، وكدي، وبَلدح، وحراء.

ثم يثني عن ساكني هذه الديار من رجالات بنـي عبـد شـمس ونسـائها، فرجالاتها يمثلون حلماً وجوداً وشجاعة، ونساؤها عفيفات، شـريفات، مصـونات، حييات، ويجمعهن هذه الخصال الحسنة جمالاً وبهاءً.

ومع أن الشاعر عبيدالله بن قيس الرقيات يعد شاعر الزبيريين، لكنه يبدو في قصيدته قرشياً أكثر مما كان زبيرياً، صحيح أن القصيدة موجهة إلى مصعب ابـن الزبير، لكن أجزاءها جميعها تتجمع حول بؤرة واحدة، تمثل النواة المركز للقصيدة وهي قريش[١٧٥]، وقريش الماضي والحاضر والمستقبل، فلم يكن ولاؤه للزبيـريين أنفسهم، وإنما كان لما يمثلون من طموح إلى استعادة قريش ما فقدت من سلطان".

ثم يعلن الشاعر عن ألمه لما حلَّ بقبيلة قريش من تفرق واختلاف في الكلمة، ويعبر عن أساه لما حلّ بها من تصدع وتشتت بعد أن كانت ملتئمة الشمل، متحـدة الكلمة ولا ينسى أن يعبر أيضاً عن إشفاقه لما يمكن أن يحل بقبيلـة قـريش بعـد اختلاف كلمتها، من سوء، ولما يمكن أن تتعرض له القبيلة من كيد على يد القبائـل العربية الأخرى التي تتربص بها الدوائر، وتتمنى لها الشر، يقول:

حَبَّذا العَـيْشُ حـينَ قَـوْمي جميـعٌ لـمْ تُفَـرِقْ أمُورَهـا الأهْـوَاءُ
قَبْلَ أنْ تَطْمَـعَ القبَائِـلُ فـي مُلْـك قُـرَيْشٍ وتَشْـمَتَ الأعْـداءُ
إنْ تُـودِّعْ مـن الـبَلاَد قُـرَيْشٌ لا يَكُـنْ بَعْـدَهُم لِحْـيٍ بَقـاءُ[١٧٦]

---

(١٧٤) ديوان عبيدالله بن قيس الرقيات، ص ٨٧.
(١٧٥) في الشعر الإسلامي والأموي، ص ٣٦٧.
(١٧٦) ديوان عبيدالله بن قيس الرقيات، ص ٨٨.

لَــوْ تَقِفِّــي وَتَتْــرُكُ النَّــاسَ كــانُوا غَنَمَ الذِّئْبِ غَابَ عَنْهـا الرِّعــاءُ[١٧٧]

ولكي تحقق القصيدة وحدتها، يقوم عبيدالله بن قيس الرقيات بتعداد رجـالات قريش واحداً واحداً، ويبرر تفوقهم في مجالات الحياة كافة، وفي ميـادين التفـوق جميعها وعلى رأس هذه المآثر والمفاخر هي نبوة محمد صلى الله عليه وسلم، فهـو عربي قرشي، ويأتي بعد ذلك على ذكر رجالات قـريش فـي ميـادين الشـجاعة والحروب والقضاء والكرم، يقول:

نَحْنُ منَّا النَّبِـيُّ والأمِـيُّ والصِّـديقُ منَّـا التَّقِـيُّ والخُلَفَـاءُ
وقَتِيـلُ الأحْـزَابِ حَمْـزَةُ منَّـا أسَـدُ اللهِ والسَّـنَاءُ سَـنَاءُ
وَعَلِـيٌّ وَجَعْفَـرٌ ذوُ الجَنَـاحَيْن هُنَـاكَ الوَصِـيُّ والشُّـهَدَاءُ
والزُّبَيْـرُ الـذي أجـابَ رَسُـول الله فـي الكُـرْبِ والـبلاءُ بَـلاءُ[١٧٨]

ولكي تحقق القصيدة وحدتها العضوية، ولكي تتناغم المقدمة الطللية مع باقي أجزاء القصيدة يأتي إلى مدح مصعب بن الزبير الـذي يتصـالح فيـه الماضـي والحاضر بالنسبة لقبيلة قريش، هو الأمل المرجو الذي بوساطته يمكن الحفاظ على وحدة قريش، وعلى هدى رجالات قريش السابقين خرج مصعب ابن الزبير، يقول:

إنَّمَـا مُصْـعَبٌ شِـهَابٌ مِـنْ اللهِ تَجَلَّـتْ عَـنْ وَجْهِـهِ الظَّلْمَـاءُ
مُلْكُـهُ مُلْـكُ قُـوَّة لَـيْسَ فِيـهِ جَبَـرُوتٌ ولا بِـهِ كِبْرِيَـاءُ
يَتَقِي اللهَ فـي الأمُـورِ وَقَـدْ أفْلَـحَ مَـنْ كَـانَ هَمَّـهُ الاتقّـاءُ

وفي آخر القصيدة يُعلمه غضبه وسخطه على بني أمية الذين فرقـوا كلمـة قريش، ويعلن عن ثورة عارمة أشبه ما تكون بيوم القيامة تذهل الشيخ عـن بنيـه، وتبدي المرأة محاسنها دون أن تدري لهول المفاجأة والصدفة، يقول:

---

(١٧٧) ديوان عبيدالله بن قيس الرقيات، ص ٩٠.

(١٧٨) المصدر نفسه، ص ٩١ – ٩٢.

كَيْفَ نَوْمِي عَلى الفِرَاشِ وَلَمّا يَشْملِ الشَّامِ غَارَةٌ شَعْوَاءُ
تُذْهِلُ الشَّيْخَ عَن بَنِيهِ وَتُبْدِي عَن بُرَاهَا العَقِيلَةُ العَذْرَاءُ[١٧٩]

وهكذا تتناغم أجزاء القصيدة بدءاً بالمقدمة الطللية وانتهاء بآخر عناصرها لتشكل بؤرة مركزية تتمحور حولها القصيدة تتمثل في الحفاظ على قبيلة قريش وإبقائها متحدة الكلمة، لا تفرق أمورها الأهواءُ واختلاف الكلمة حول الخلافة.

الكميت بن زيد الأسدي:

يعد الكميت بن زيد الأسدي شاعر الهاشميين، عرف هاشمياته عن حبه لآل البيت في شعور متدفق وعاطفة جياشة التي قصرها على آل البيت، وتكاد الهاشميات تسير في اتجاهين كبيرين، الاتجاه الأول هو التفجع والأسى على ما أصاب أهل البيت من قتل وتعذيب، وعلى ما حلَّ بهم من نكبات، وفي حديثه هذا لا ينسى الإشادة بفضائلهم، وذكر خصالهم الحميدة، وفي كل صفة حميدة يثبتها لآل البيت، يعطي نقيضها تماماً للأمويين لأنهم اغتصبوا الخلافة من وجهة نظره.

أما الاتجاه الآخر فهو الاحتجاج للهاشميين، وخاصة في هاشميته هذه التي يستعين فيها بالأدلة العقلية والنقلية في تأييد حق الهاشميين في الخلافة على صورة يراها بعض الدارسين على أنها جدل سياسي، يقول في مطلعها:

طَرِبْتُ وما شَوْقاً إلى البِيضِ أطْرَبُ ولا لَعِباً مِنّي أذوُ الشَّيبِ يَلْعَبُ[١٨٠]

والحقيقة أن الكميت يبدأ هاشمياته بما يشبه هذا المطلع أو ما يمكن أن يكون قريباً منه في المضمون وفي اللغة والأسلوب كذلك، فهو يعترف بأنه في حالة طرب ونشوة، وفي حالة سرور وفرح، وحتى لا يتبادر إلى ذهن المتلقي أن طربه هذا ناشئ عن ميله للبيض، أو حبه للحسان الفاتنات، يبادر أن طربه يختلف عن طرب

---

[١٧٩] ديوان عبيدالله قيس الرقيات، ص١٠٠.

[١٨٠] ديوان الكميت بن زيد الأسدي، أبي رباش القيسي، تحقيق. داوود سلوم، نوري حموري القيسي، مكتبة النهضة العربية، ١٩٨٦، ص ٤٣.

الشعراء العرب الآخرين، وأنه غير منشغل بما ينشغل به الشعراء الآخرون الـذين عاصروه أو سبقوه، إنه طرب من نوع خاص وفرح من طراز مختلف تماماً، فـإذا كان الشعراء الآخرون يطربون بسبب حديثهم عن النساء وجمالهن وعذوبة حديثهن، ورشاقة قدَّهن، فإن طربه خاص به، وهو طرب بحب آل البيت وسعادة لآل بيت النبي.

كما أن الكميت - وهذا ديدنه في هاشمياته تقريباً - يرى أنه لا ينشغل بما ينشغل به الشعراء العرب من معاصريه وسابقيه، كما لا يدين بما يدين من العرب الآخرين من الإيمان بفكرة التطيرُّ والتشاؤم، ولا يهتم فيما إذا صاح غراب أم تعرض ثعلب، ولا يهتم بالوقوف على الأطلال، ولا يلهيه الحديث عن الديار، ورسوم المنازل التي عفت وتغير حالها بفعل الزمان كما كان يفعل غيره من الشعراء وكأن حديث الكميت في مقدمات هاشمياته، إرهاصاً لثورة أبي نواس في العصر العباسي على الأطلال وطريقة الشعراء في مقدمات قصائدهم يقول الكميت:

ولـمْ يُلْهِنِـي دارٌ ولا رَسْـمُ مَنْـزِلٍ ... ولـم يَتَطرَّبْنـي بَنَـانٌ مُخَضَّـبُ
وَلا أنا مِمَّـنْ يَزْجُـرُ الطَّيْـرَ هَمُّـهُ ... أصَاحَ غَرَابٌ أم تَعَـرَّضَ ثَعْلَـبُ[١٨١]

ثم يعلن الكميت أن انشغاله بآل البيت، وأن اهتمامه معلق بهم، وأن تفكيره مرتبط بهم، ولا يشغله شيء عنهم، ويربط مطلع قصيدته بباقي القصيدة التي تشتمل على مدح الهاشميين في صفاتهم ويبرز خصالهم، وناشراً فضائلهم التي لا تعد ولا تحصى، ثم يشيد برجالاتهم في مختلف شئون الحياة، يقول:

ولكن إلى أهـل الفضـائل والنُّهَـي ... وخَيْرِ بَنِيْ حَـوَّاءَ والخَيْـرُ يُطْلَـبُ
إلى النفـر البـيض الـذين بِحُـبِّهم ... إلـى الله فيمـا نـابَنِي اتقـرَّبُ[١٨٢]

---

(١٨١) ديوان الكميت بن زيد الأسدي، ص ٤٣.

(١٨٢) المصدر نفسه، ص ٤٥.

ثم ينقل الشاعر إلى مدح بني هاشم في أبيات الهاشمية، يقول:

بنــي هَاشِــمِ رَهْــطِ النَّبِــيِ فــإنني   بِهِم ولَهُم أرْضَى مِرَامُراً وأغْضَبُ[١٨٣]

ثم يأتي إلى قضية الاحتجاج لآل البيت في هذه القصيدة، وفيها يعتمد علـى الأدلة القلية والعقلية في تأكيد أحقيتهم في مسألة الخلافة، يقول:

بحقكــم أمســتْ قــريشٌ تقودنــا   وبالفَــذِّ منهــا والــردِّيفين نُركَــبُ

إذا تضــعونا كــارهين لبيعــةٍ   أنَاخُوا الأخـرى والأزمـة تجـذب

وقــالوا وَرِثْناهــا أبَانَــا وأمنــا   ومــا ورَّثَــتْهُم ذاك أمٌّ ولا أبُّ

يقولون لَـمْ يُـوَرثْ ولـولا تُراثُـهُ   لقد شَـرِكَتْ فيـه بكيـلٌ وأرحـبُ

وعــكّ ولَخْــمٌ والسّــكون وحِمْيَــرٌ   وكِنْـدَةُ والحيَّـانِ بكـرٌ وتَغْلـبُ[١٨٤]

ثم تأتي الرحلة في خاتمة القصيدة، على غير عادة الشعراء وكان الشاعر لا يريد أن يشغله شاغل عن حب آل البيت والاهتمام بمصالحهم وقضاياهم، ومع ذلـك نلاحظ أن الرحلة في بعض صورها تصور نفسية الكميت بن زيد الأسدي، وتصبح الناقة كأنها صورة عن صاحبتها، فهي تشير برغبتها وتطواعيه دون زجـر، كمـا ينتابها التوجس والحزن والخوف أثناء رحلتها، ومع ذلك فهي كتوم، لا تشـتكي ولا تظهر الضجر والتعب، وفي النهاية فـإن رحلتهـا تنتهـي إلـى حيـث مـواطن الهاشميين[١٨٥]، يقول في الرحلة:

فَهَـلْ تُبْلغيَـنهَمْ علـى بعـد دارهـم   نَعَـمْ بِـبَلاغِ اللهِ وَجْبـاءُ ذِعْلِـبُ

مُـذكَّرَةٌ لا يَحْمِـلُ السّـوطَ رَبهُـم   ولا يأمِن من الإشفاق ما يَتَعصَّبُ[١٨٦]

وبذلك يتناغم استهلال القصيدة مع القصيدة كلها، ويـأتي مصـوراً لنفسـية الشاعر الكميت بن زيد الأسدي، ويوضح هدفه من هذه الهاشمية إظهار المحبة لآل

---

(١٨٣) ديوان الكميت بن زيد الأسدي، ص ٤٦.

(١٨٤) المصدر نفسه، ص ٥٦ - ٥٨.

(١٨٥) شرح هاشميات الكميت، ص ٨٨ - ٩٩.

(١٨٦) ديوان الكميت بن زيد الأسدي، ص ٨٧.

البيت والاجتماع لأحقيتهم في الخلافة، ويسخر من بني أمية لأنها دمرت بيتهم وخربت أمورهم وهم لم يسيموا رعية ولم يسوموا أمة غيرنا، وهم ورثوا الخلافة كذباً.

أبو عبيدالله الزيدي:

تطاول ليلي لم أنمه تقلباً	كأن فراشي حال من دونه الجمرُ
أراقب من ليل التَّمام نجومَه	لدُن غاب قرنُ الشمس حتى بدا الفجرُ
تذكر علقٍ بانَ منَّا بنصرهِ	ونائله يا حَبَّذا ذلك الذكرُ[١٨٧]

قال الشاعر القصيدة يرثي أخاه برُيداً، ونلاحظ أن نفس أبي عبيد الله لا بد أن تكون ملأى بالحزن والأسى، فقد تحدث الشاعر عن موت أخيه بحزن شديد، فهو في الشطر الأول من القصيدة يصف حاله وطول ليله، وتعقبه في الفراش لا يستطيع النوم من شدة حزنه على أخيه برُيداً، وهذا الحزن طبيعي لأن الشاعر فقد أوثق صلة اجتماعية، وهي صلة الأخ بأخيه فقد انعدمت هذه الصلة إلى الأبد، لأن أخاه قد مات.

ثم ينتقل الشاعر إلى ذكر صفات أخيه، يقول الشاعر:

فتى ليس كالفتيان إلا خيارَهم	من القوم جزلُ لا قليلٌ ولا وعر
فتى إن هو استغنى تَخَرَّق في الغنى	وإن كان فقرٌ لم يضع متنه الفقر
ترى القومَ في العزَّاء ينتظرونهُ	إذا شَكَّ رأيُ القوم أو حَزَبَ الأمر
فتى يشتري حسن الثناءِ بمالهِ	إذا السنةُ الشهباءُ قل بها القطر[١٨٨]

فهو يذكر صفات أخيه بُريداً متحسراً عليه، لأن الأمة فقدت شخصاً لا مثيل له، فقد كان كبير الأمة، شجاعاً، ويبكي على ذهاب كل هذه الفضائل والخلال التي كانت متمثلة في برُيداً فمصيبة الشاعر فادحة بعد أن فقد أخيه وأصبح وحيداً عاجزاً

---

(١٨٧) نوري حموري القيسي، شعراء امويون، مكتبة النهضة العربية، الطبعة أولى ١٩٨٥، ص ٢٥٩.

(١٨٨) المصدر نفسه، ص ٢٦٠

لا حول له ولا قوة، وتبدل حاله من قوة إلى ضعف واستكانة، ومن ثم فهو يبكـــي، وهذا دليل على مدى حب الشاعر لأخيه وعلى صدق مشاعره في وصفه لمصـــابه، وما ألمَّ به من أسى وألم، ومن شدة حزنه على أخيه تمنى لو أنه هو الميت وأخيــه الحي، يقول الشاعر:

فليتك كنت الحيَّ فـــي النـــاس باقيـــاً وكنتُ أنا الميتُ الذي أدرك الدهر[١٨٩]

إذا كان هذا الرثاء قد ساده الحزن والألم فإن روح التسليم بالقضاء والامتثال لإرادة الله كانت متمثلة واضحة، فالشاعر مؤمن بقضاء الله وقدره، فإذا كان برُيـــداً فارساً شجاعاً لا مثيل له إلى يوم الدين، فالشاعر يظهر جلده وصبره علـــى فقـــده لأخيه، ثم استقى لقبره حتى تخضر الأرض من حوله روضة بهيجـــة تزهـــى بـــه وبجدثه، والدعاء بالسقيا للميت من الأساليب التي وردت في الجاهلية، ويبدوا أنهـــا أصبحت بعد ذلك من الأنماط الأسلوبية التي تتصل بدفن الموتى وما يتبـــع مـــرارة الجدث ترابه نثر الماء فوقه، يقول الشاعر:

إلى الله أشكو فـــي بُريـــد مصـــيبتي وبَثّي وأحزاناً يَجِـيشُ بهـــا الصـــدرُ
وقد كُنت أستعفي إلآلـــه إذا اشـــتكى من الأجر لي في وإن سرَّني الأجـــرُ
ســـقى جـــدثاً لـــو أســـتطيع ســـقيته بـــأوْدَ فـــروّاهُ الروافـــدُ والقطـــرُ
ولا زال يُرعى من بلاد ثـــوى بهـــا نباتاً إذا صاب الربيع بها نضـــرُ[١٩٠]

ولو تأملنا أبيات القصيدة في رثاء عبيدالله لأخيه بُريد لوجـــدناها مـــن بـــاب الفخر المعكوس، بمعنى لو تصورنا بُريداً حياً، ثم أراد عبيدالله أن يمدحه فلن يختلف مدحه إياه في قليل أو كثير مما رثاه بعد موته فكان رثاؤه مجرد مدح لأخيه أو فخر به، غاية الأمر أنه فخر معكوس بمعنى أنه فخر بأشياء فقدت بموت يزيد.

فالقصيدة تسير على منهج واحد، وهو أن الشاعر يصب نفســـيته ومشـــاعره مجملة في البيت الأول، سواءاً كانت بصورة رمزية أو بصورة صريحة، ثم يبســـط

---

(١٨٩) أشعار اللصوص واخبارهم، ص ٢٥٩.

(١٩٠) المصدر نفسه، ص ٢٦١ - ٢٦٢.

ويفصل مضمون البيت الأول في بقية أبيات المطلع، وثم بقية القصيدة ولا تبعد عن مضمون المطلع، أو تخلو من الارتباط بالمطلع.

الراعي النميري:

نظم الراعي النميري قصيدته هذه في شكوى السُّعاة ومدح عبدالملك بن مروان والقصيدة من حيث الزمن تأتي بعد أحداث معركة مرج راهط التي حدثت سنة٦٤هـ، وكانت من نتيجتها انتقال السلطة إلى أيدي الأمويين المروانيين بعد أن وقفت القبائل القيسية تحت إمرة الضحاك بن قيس الفهري في صف ابن الزبير، ووقفت القبائل اليمانية في صف الأمويين، ولذلك لحق القبائل القيسية بسبب موقفهم هذا عنتٌ وضيقٌ شديدان، وسُلط عليهم السُّعاة الذين كانوا يعينون من قبل الدولة، وساقوهم سوء العذاب، ولم يكتفوا بما كان يقرر عليهم من التزامات مالية، بل كانوا يأخذون منهم أضعافاً مضاعفة دون مراعاة لظروف حياتهم، ودون مراعاة لما كان يَمُّر عليهم من سنين قحط وجدب ومن هذه القبائل قبيلة نمير التي ينتمي إليها الشاعر.

وكان الراعي سيداً من سادات قومه، وكان يؤلمه ما يرى من صور الظلم التي تلحق بقبيلته، ومن ضروب القهر والإذلال الذي يمارس عليها من قبل السُّعاة، لذلك بدأ ملحمته المشهورة بقوله:

مـا بـالُ دَفِّـك بـالفراشِ مَـذيلا	أَقَـذىً بعَيْنِـك أمْ أرَدْتِ رَحـيلا
لمـا رأتْ أرَقَـي وَطُـولَ تَقَلُّبـي	ذاتَ العشـاءِ ولَيْلـيَ المَوْصُـولا
قالَتْ خُلَيْدَةُ مـا عـراكَ ولـمْ تَكُـنْ	قَبْلَ الرُقادِ عَنِ الشُـؤونِ سَـؤولا[191]

إنه استفهام استنكاري، يستهل به قصيدته، وقد جاء على شكل حوار بينه وبين ابنته خليده التي يبدو وأنها كانت مفضلة لديه، وعزيزه عليه، لا يذكر الحديث عنها في قصيدته الثانية التي قالها في الغرض نفسه، يقول:

---

(١٩١) د. نوري القيسي، هلال ناجي، شعر الراعي النميري، شرح، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٠، ص ٤٦.

لما رأت ما ألاقي من مجمجمة   هي النجي لي إذا ما صحبتي هَجَدوا
قامت خليدةُ تنهاني فقلت لها   أن المنايا لميقاتٍ له عَدَدُ[١٩٢]

إن خليدة تسأل عن سبب أرقه وقلقه، وسبب تقلبه في الفراش تقلب المقرور من البرد، لا يهدأ على حاله، فيأتي الجواب من أبيها أن سبب قلقه وهمه وأرقه هو أن الهموم قد تضيّقته، وأن الأحزان قد حاصرته من الداخل والخارج، وهذه الهموم مبعثها ما حلَّ بقبيلة نمير من ظلم، وما ارتكبته السُّعاه من عسف وجور بحق قبيلته، وهذه الصور كلها كانت تتداعى على مخيلة الراعي النميري، فتسبب له الألم والقلق، يقول:

أخَلُيْدُ إنَّ أبَاكِ ضافَ وسادَهث   هَمّانِ بَاتا جَنْبَةً ودَخِيلا
طَرَقا فَتِلكَ همَا هِمي اقْرِيها   قُلُصاً لواقِحَ كالقِسِيِّ وَحُولا[١٩٣]

وهذه الهموم التي حاصرته من الداخل والخارج يلقيها على نوقٍ قوية ونشيطة وسريعة، ويرحل بها إلى الخليفة عبدالملك علَّه يُخلص قومه من هذه المظالم، وهو يُعلن احتجاجه ورفضه للسياسة الاقتصادية التي كانت تطبق على القبائل.

فكانا جواباً واضحاً تناول فيه القضية الأساسية التي أراد التعبير عنها فلقد حاول الشاعر أن يعبر عن أحوال قومه مخلصاً، وينقل أحاسيسهم ويرفع شكواهم إلى الخليفة من جراء ظلم السعاة فصورة الشاعر وهي تحمل النقل الأمين لهموم الجماعة، والأحوال الجائرة، ويبصر الخليفة بها لوضع حد لها، وتخليص بني نمير مما يعانوه، حيث يقول:

أبلغْ أميرَ المؤمنينَ رسالةٌ   شكوى إليكَ مُظلِةً وَعَويلا
من نازحٍ كثرتْ إليكَ همومُه   لَوْ يستطيعُ إلى اللقاء سبيلا

---

(١٩٢) د. نوري القيسي، هلال ناجي، شعر الراعي النميري، شرح، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٠، ص ٨٩.

(١٩٣) المصدر نفسه، ص ٤٧.

طـــال التقلـــبُ والزمـــانُ ورَابَـــهُ كســـلٌ ويكـــرهُ أن يكـــونَ كســـولا
وعلا المشـــيبُ لداتـــه وَمَضَـــتْ لَـــهُ حقـــبُ نقضـــن مريـــرهُ المجـــدُولا
ألِـــفَ الهُمـــومْ وســـاده وَتَجنَّبَـــتْ ريّـــانَ يُصـــبحُ فـــي المنـــامِ ثقـــيلا
فـــادفعْ مظـــالمَ عَيّلَـــتْ أَبناءنـــا عَنّـــا وانْقِـــذْ شِـــلوْنَا المـــأكُولا
أنـــتَ الخليفَـــةُ حِلمُـــهُ وفَعَالُـــهُ وإذا أرَدْتَ لِظَـــالمٍ تَنْكـــيلا[١٩٤]

فالشاعر أحس بالحزن لحال قومه، وما صاروا عليه، وكان طبيعياً أن يكون هذا الإحساس أشد المشاعر عمقاً في نفسه، وتأثيراً في نفسه، وبالتالي كانت معانيـه وصوره أجود ما في القصيدة، لأنه الإحساس المرتبط بذاته فما في القصـيدة فـي مجموعها لا تكاد تتجاوز التعبير عن الحزن من تقلب الأحوال والألم، واليأس مـن عودة الصفاء.

ويتحدث الراعي عن رحلته ووصف ناقته التي قطعت الفلاة، وقد كان دقيقـاً في وصفها وفي متابعة سيرها، وهي تشق الفيافي لتنقل الشكوى، إنَّ وقوف الشاعر عند هذه الناقة وتشبيهاته لها وهي تسرع وتنتقل وتسلك المفازات، والدقة المتناهيـة في كل إشارة، وحديثه عن الناقة يمثل النموذج المحبب والصورة المثلى، والرؤيـا الواضحة التي عبر من خلالها عن كل الهموم، يقول الشاعر:

حوزيّـــةٌ طُويـــتْ علـــى زَفَراتهـــا طَـــيَّ القَنَـــاطِرِ قـــد نَزَلْـــتَ نُـــزُولا
وكأنمـــا انْتَطَحَـــتْ علـــى أثْباجِهـــا فُـــدُرُ بِشَـــابةَ قَـــدْ تمَمَـــنَ وُعُـــولا
لا يَتَخِـــذَن إذا عَلَـــونْ مَفَـــازَةً إلاّ بيـــاض الفرقـــدَين دلـــيلا
وجَرَى على حَدَبِ الصُّوى فطردنـهُ طَرْدَ الوسيقَةِ فـي السـماوةِ طـولا
حتـــى وَرَدْنَ لِـــتِمِّ خمْـــسٍ بـــائصٍ جُـــدّاً تَعَـــاوَرَهُ الريـــاحُ وبَـــيلا[١٩٥]

في هذه الأبيات يصف عنصر الرحلة، وفيه يصف الناقة وما واجهتـه مـن مشقات وعقبات، ومن هذه المشقات إشارة واضحة إلى ما عاناه الشاعر وحاله قومه

---

(١٩٤) شعر الراعي النميري، ص ٥٥ - ٥٧.

(١٩٥) المصدر نفسه، ص ٤٩ - ٥١.

فهو يشير إلى قومه وحالتهم من جراء جور السُّعاة الذين أوكل إليهم أمر جباية الضرائب فكل ما مرت به الناقة من مصاعب ومشقات، مر به قومه بني نمير على أيدي السعاة.

فإذا نظرنا إلى أبيات المطلع وهو ما يعنينا نجد أبياته صدى واضحاً لنفسية وقد نجد فيها من الدلائل والإشارات وما يثبتنا من انفعالات الراعي وما يشعر به اتجاه بني نمير من سوء حالتهم، ومن صراعه النفسي، ومن تفكيره في وسيلة للخروج من هذه المحنة النفسية، حيث نلاحظ أن الشاعر جَسَّد كل مشاعره في هذه القصيدة حتى يوضح لنا حالة قومه وما أصابهم وشدة حزنه عليهم، مبيناً هموم بني نمير.

الخاتمة:

لقد حاولت هذه الدراسة أن تسعى بصورة جديدة إلى دراسة مطلع القصيدة في الشعر الأموي، وتحليل نماذج من الشعر لشعراء العصر الأموي، وانتهت الدراسة إلى عدد من النتائج يمكن إجمالها فيما يلي:

أولاً: أن المطلع أول ما يواجه السامع من القصيدة، وهو بهذا الاعتبار يحتل الأهمية الأولى من عناصرها، ولا بد أن الشاعر يراعي ذلك، فهو بمثابة العنوان للقصيدة وبذلك يكون المطلع العنصر الأهم في بناء أي عمل أدبي، واهتمام النقاد بالمطلع لم يمنعهم من الاهتمام بمقطع القصيدة العربية، ولكن بشكل أقل من المطلع وقد عرض النقاد والعلماء آراءهم في مطلع القصيدة والخاتمة، وعناية النقاد بمقدمة القصيدة حيث ظهرت المقدمات الغزلية والطللية وغيرها الدالة على نفسية الشاعر من الناحية الروحية والفكرية والدينية.

ثانياً: إن غالبية موضوعات الشعر كانت القاسم المشترك بين الشعراء فقد نظم الشعراء قصائدهم في أغراض المدح والفخر والهجاء والغزل، واستعطاف ومراسلات شعرية وكانت أشعار الغزل من الموضوعات الأكثر شيوعاً عند الشعراء كما كان الفخر بالشجاعة والفروسية والبلاء في الحرب والكرم والجود غرضاً شائعاً بين الشعراء.

ثالثاً: إن التحليل النفسي للمطلع نلاحظ فيه أن الشاعر بأسـلوبه ومقدمتـه الفنيـة يستغل أبيات المطلع ليصب فيها مشاعره وانفعالاته الحقيقية نحـو موضـوع القصيدة فإذا كانت أبيات القصيدة غزلاً فإن الشاعر يعبر عن مشاعره الحقيقية نحو الممدوح من خلال أوصاف محبوبته.

المراجع

المراجع باللغة العربية

أبو الحارث، غيلان بن عقبه بن مهنيس ذو الرحمة. (١٩٦٤)، **ديوان ذي الرمـة**، تحقيق عبد القدوس أبو صالح، المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية.

أبو الرضا، سعد،(١٩٨١). **الاتجاه النفسي في نقد الشعر أصوله وقضاياه**، مكتبة المعارف، الطبعة الأولى.

أبو العباس ثعلب ومحمد بن حبيب، (١٩٨٣)، **ابن الدمينة**، تحقيق أحمد راتب النفاخ، مكتبة دار المعرفة.

أبي صخر بن عبد الرحمن بن الأسود بن عامر، (١٩٩٦)، **ديوان كثير عزة**، تحقيق رحاب عكاوي، دار الفكر العربي، لبنان، الطبعة الأولى.

إسماعيل، عز الدين، (١٩٩٩)، **التفسير النفسي للأدب**، مكتبة غريب، الطبعة الرابعة.

الأوسي، قيس إسماعيل.(١٩٨٨). **أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين**، المكتبة الوطنية بغداد.

ابن الأثير، ضياء الدين أبو الفتح نصر الله. (١٩٩٦)، (ت٦٣٧هـ - ١٢٣٩م)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، وزارة الثقافة، القاهرة،دار النهضة، مصر، القسم الثاني.

ابن رشيق، القيرواني، (ت ٣٩٠هـ - ٤٥٦م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت - لبنان.

ابن طباطبا، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، (ت٣٢٢هـ). (١٩٥٦). **عيار الشعر**، تحقيق طه الحاجري، محمد زغلول سلام، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى.

ابن قدامة، أبي الفرج قدامة بن جعفر،(١٩٦٣)، **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة.

ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. (١٩٨٧)، **لسان العـرب**، دار الفكر، دار صادر، بيروت - لبنان.

بدوي، أحمد أحمد، (د.ت)، **أسس النقد الأدبي عند العـرب**، دار النهضـة مصـر للطباعة والنشر.

بكار، يوسف حسين، (١٩٧٩)، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم**، دار الثقافـة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان.

الجاحظ، أبو عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين**،(١٩٦٤)، تحقيق عبد السـلام هارون البابي الحلبي، القاهرة، الطبعة الأولى.

الجربي، محمد رمضان، (١٩٨٤)، **ابن قتيبة ومقاييسه البلاغية والأدبية والنقدية**، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى.

الحاتمي، محمد بن حسن بن مظفر، **حلية المحاضرة**،(١٩٥٢)، تحقيق محمد علـي النجار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة.

الحاوي، إبراهيم.(١٩٨٨). **رثاء النفس بين عبد يغوث ووقاص الحارثي ومالـك بن الريب**، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى.

حسين، طه، (١٩٨٢)، **حديث الأربعاء**، الجزء الأول، الطبعة الثالثـة عشـر، دار المعارف القاهرة.

حفني، عبدالحليم،(١٩٨٧)، **مطلع القصيدة ودلالته النفسية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الحموي، ابن واصل، (١٩٥٩)، **تجريد الأغاني**، تحقيـق طـه حسـين وإبـراهيم الأنباري، ف١،ج١، القاهرة.

خليل، عاطف فضل محمد، (٢٠٠٤)، تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، **دار وائل للنشر، الطبعة الأولى، عمان.**

الدينوي، ابن قتيبة.(١٩٨٢). **الشعر والشعراء**، تحقيق محمد أحمـد شـاكر، دار المعارف، القاهرة.

ضيف، شوقي، (١٩٨١)، **في النقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السابعة.

عباس محمود، (١٩٩١)، **ديوان الأستاذ العقاد**، جزء ٤، منشورات المكتبة العصرية، بيروت.

عبد القاهر الجرجاني، (١٩٧٦)، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد خفاجي، مكتبة الإيمان، مصر، الطبعة الثانية.

العسكري، أبي هلال (ت٣٩٥هـ)، **الصناعتين والكتابة والشعر**، تحقيق مفيد قميمة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان.

العشماوي، محمد زكي.(١٩٨٤). **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

عطوان، حسين، (١٩٨٧)، **مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي**، دار الجيل، بيروت - لبنان، الطبعة الثانية.

عطوان، حسين، (١٩٨٩)، **مقدمة القصيدة في صدر الإسلام**، دار الجيل، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى.

عطوان، حسين، (١٩٧٤)، **مقدمة القصيدة في العصر الأموي**، دار المعارف القاهرة، مكتبة الدراسات الأدبية.

الفرزدق، همام بن غالب بن صعصعه، (١٩٦٠)، **شرح علي فاعور**، دار صادر، دار بيروت، المجلد الأول.

القاضي الجرجاني، (١٩٤٥)،**الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت - لبنان.

القرطاجني، حازم، (١٩٨١)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - الطبعة الثانية.

القط، عبدالقادر، (١٩٧٩)، **في الشعر الإسلامي والأموي**، دار النهضة العربية، بيروت - لبنان.

القيسي، أبو رياش، (١٩٨٦)، **ديوان الكميت الأسدي**، تحقيق داوود سلوم، ونوري حموري القيسي، مكتبة النهضة العربية.

المصطاوي، عبدالرحمن، (١٩٩٧)، **ديوان قيس لبنى**، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى.

ملوحي، عبدالمعين، (١٩٨٨)، **أشعار اللصوص وأخبارهم**، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، الطبعة الأولى.

مهنا، عبد علي.(١٩٨٧). **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى.

الموافي، محمد عبدالعزيز، (د.ت)، **قراءة في الأدب الإسلامي والأموي**، دار وائل للطباعة والنشر، عمان.

ميلاد، خالد، (٢٠٠١). الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة، المؤسسة العربية للتوزيع، الطبعة الأولى.

ناصر الدين، مهدي محمد.(١٩٨٦). **ديوان جرير**، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى.

ناصر الدين، مهدي محمد.(١٩٩٣). **ديوان جميل بثينة**، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الثانية.

النصير، ياسين، (١٩٨٨)، **الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

نوري حموري، القيسي، وهلال ناجي، (١٩٨٠)، **شعر الراعي النميري**، تحقيق راينهرت فايبرث، مطبعة المجمع العلمي العراقي.

نوري حموري، القيسي،(١٩٨٥). **شعراء أمويون**، مكتبة النهضة العربية، الطبعة الأولى.

هلال، محمد غنيمي، (١٩٨٢)، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى.